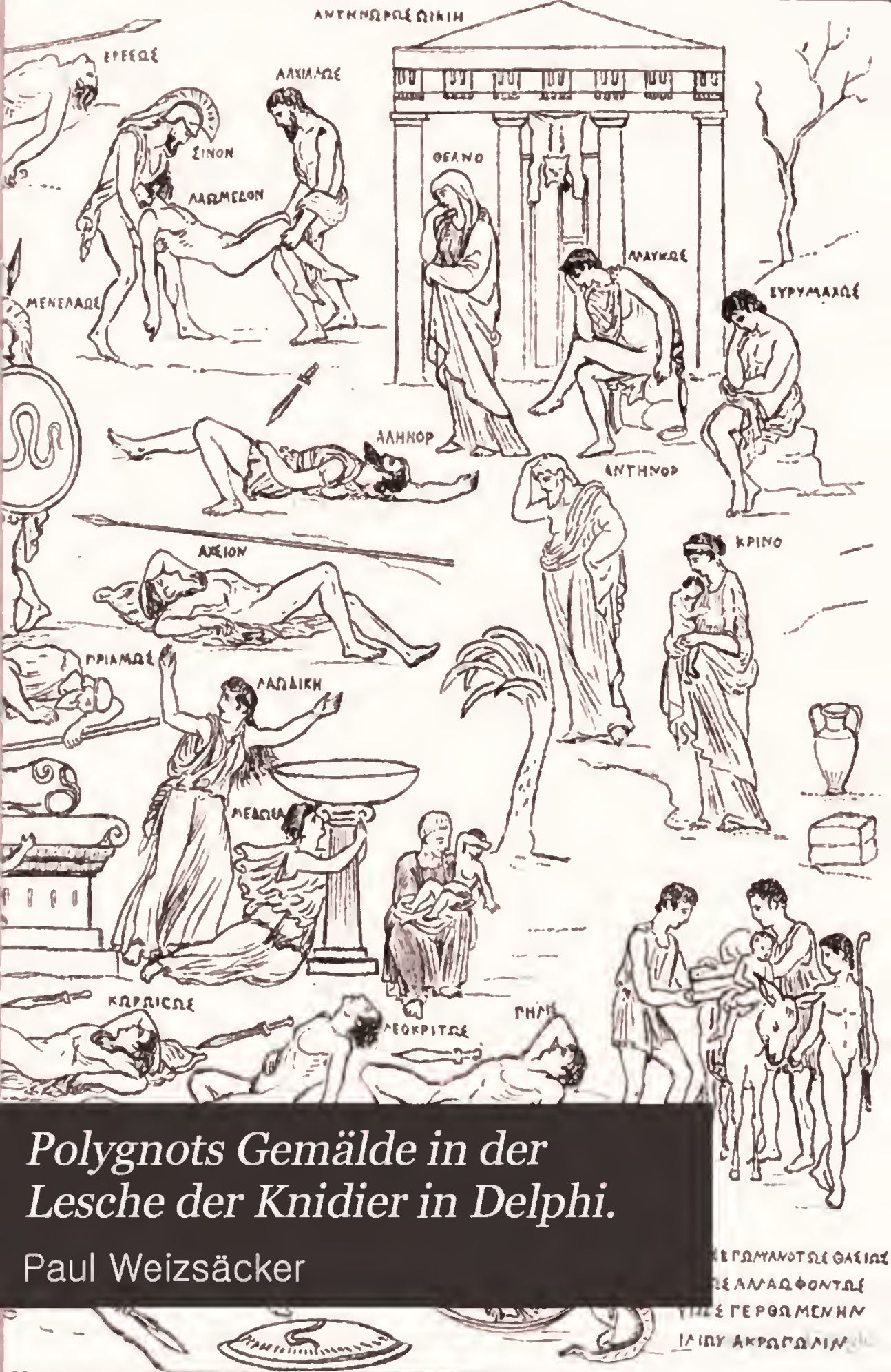


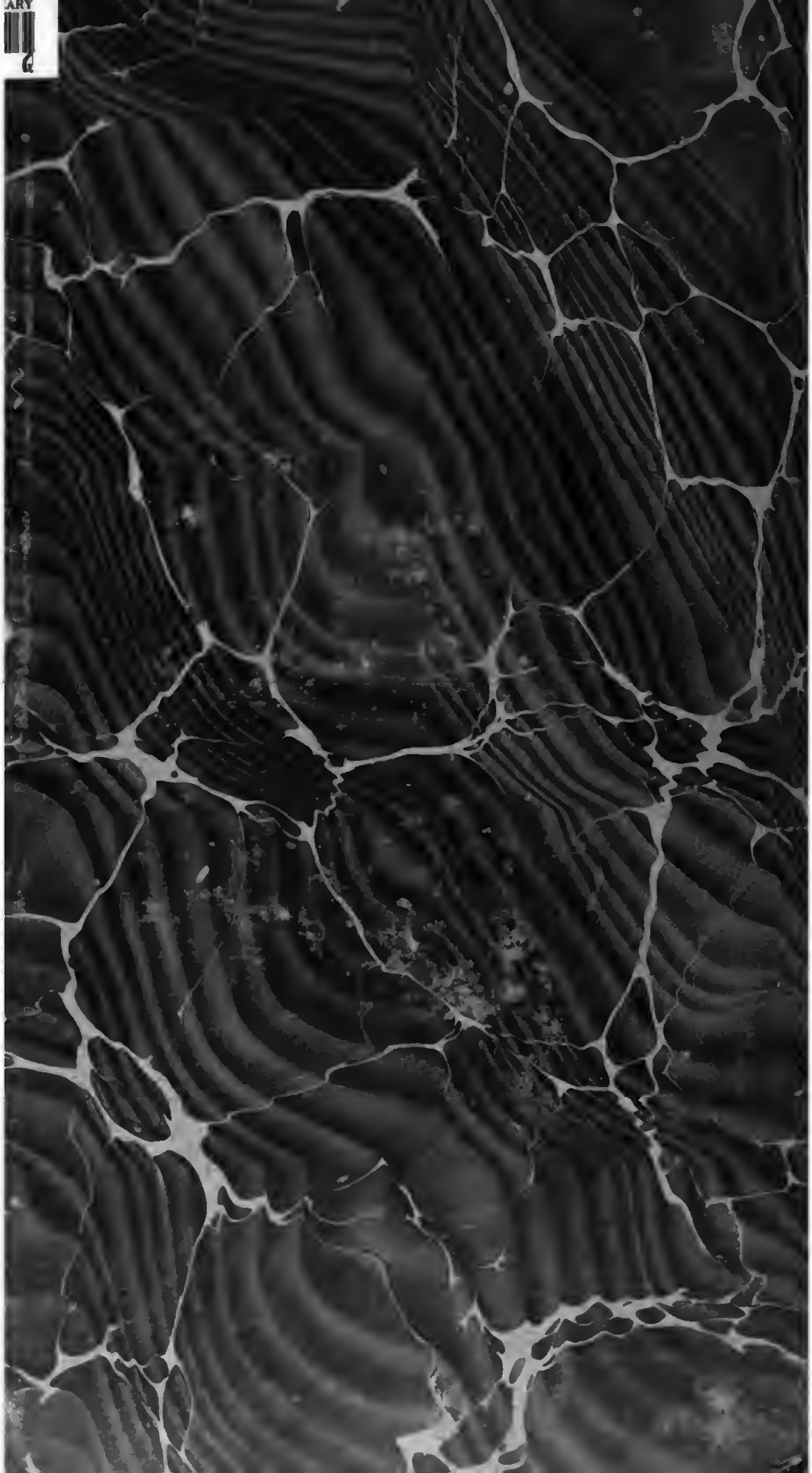
Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi.

Paul Weizsäcker

Weizsäcker-Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi-1925

FL 3602 Q
3. 7

ARY



FA 3725.3.7

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE LIBRARY

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Polygnots Gemälde

in der

Lesche der Knidier in Delphi.

Von

Dr. Paul Weizsäcker,
Rektor am Real-Lyceum in Calw.

Mit zwei Tafeln und acht Abbildungen im Text.

Stuttgart.
Verlag von Paul Neff.
1895.

Polygnots Gemälde

in der

Lesche der Knidier in Delphi.

Von

Dr. Paul Weizsäcker,
Rektor am Real-Lyceum in Calw.

Mit zwei Tafeln und acht Abbildungen im Text.

Stuttgart.
Verlag von Paul Neff.
1895.

Digitized by Google

FA 3725.3.7

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GIFT OF JAMES M. PATON
AUGUST 15, 1928

Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi.

Polygnot, Aglaophons Sohn von Thasos, ist der erste große Maler der Griechen. Seine künstlerische Wirksamkeit füllt etwa das zweite, zum Teil auch noch das dritte Viertel des fünften Jahrhunderts.

Die Farbentechnik war zu seiner Zeit noch wenig entwickelt. Man hatte nicht mehr als vier Farben zur Verfügung. Je nachdem sich die Schriftsteller deren Verwendung vorstellen, berichten sie ziemlich verschieden über die von den Malern dieser Zeit erzielten Farbenwirkungen. Sicher ergiebt sich aus den Schriftquellen jedenfalls soviel, daß Polygnot durch Mischung aus diesen vier Farben doch schon eine ziemlich reiche Farbenskala herzustellen wußte, wie denn z. B. Lukian (Imagines 7) das zarte Rot der Wangen der Kassandra in dem einen der zwei großen delphischen Bilder des Künstlers, Pausanias die schwarzblaue Färbung des Eurynomos und die des Lokrers Aias in dem andern hervorhebt, und Plutarch (de defectu oraculorum 47) angesichts der Leschebilder noch im ersten Jahrhundert nach Chr. sagt, ohne Zusammenmischen und Zusammenreiben der Farbmittel wäre es dem Polygnot nicht möglich gewesen, eine solche Farbenwirkung (*διάθεσιν καὶ ὄψιν*) zu erzielen.*) Daß sich diese mit der entwickelteren der späteren Kunst noch nicht messen konnte, daß man sich also von ihr keine allzu große Vorstellung machen darf, und daß die ihr in späteren Jahrhunderten gezollte Bewunderung nur verhältnismäßig zu nehmen ist, bedarf keiner besonderen Hervorhebung. Die Bedeutung Polygnots liegt auch nicht in der Farbenwirkung, sondern in der Zeichnung, Gruppierung und Charakterdarstellung.

Von der Zeichnung des Polygnot können wir uns eine annähernde Vorstellung machen aus den gleichzeitigen Vasenbildern und plastischen Werken und aus den Angaben des Plinius (35, 58), er habe zuerst die Frauen tralucida veste gemalt, und des Aelian (Var. hist. 4, 3), der die *λεπτότης ἱματίων*, die Feinheit der Gewänder, hervorhebt. Es ist klar, daß hiemit nur der Fortschritt gemeint sein

*) Eingehenderes über das Kolorit des Polygnot findet man bei R. Schöne, Zu Polygnots delphischen Bildern. Archäol. Jahrb. 1893, 189 ff.

kann, den Polygnot wie die gleichzeitigen Bildhauer dadurch machten, daß die Gewandung nicht mehr wie bisher die Körperformen verhüllte, sondern sich ihnen anschmiegte, und sie so auch durch die Umhüllung hindurch erkennen ließ. Aelian rühmt an Polygnot noch besonders die *ἀκριβεία*, die Sorgfalt, das *πάθος* und das *ἦθος*, d. h. den Ausdruck der Gemütsbewegung und Gesinnung.

In engem Zusammenhang mit der Zeichnung steht in einer Hinsicht die Charakterdarstellung, die dem Polygnot nachgerühmt wird, sofern eben jene im stande ist, durch Haltung, Gebärden und mäßig auch im Gesichtsausdruck den Charakter der dargestellten Personen auszudrücken. Wenn aber besonders Aristoteles den Polygnot einen guten Charaktermaler nennt, so ergiebt der Zusammenhang klar, daß darunter nicht sowohl das zu verstehen ist, was wir Charakterdarstellung nennen, als vielmehr die Auffassung des Künstlers von seiner Aufgabe als Menschenbildner überhaupt. Aristoteles sagt (Poetik 6), die meisten Tragödien der Neueren seien *ἀήθεις*, d. h. ohne Charaktere, und so habe auch die Malerei des Zeuxis kein *ἦθος*, d. h. sie stelle keine Charaktere dar, Polygnot aber sei ein guter *ἠθογράφος*, d. h. Darsteller von charaktervollen Personen, und im zweiten Kapitel: Die Dichter stellen entweder solche Personen dar, die sich über das Durchschnittsmaß sittlicher Bildung erheben, oder solche, die hinter demselben zurückbleiben, oder solche, die ihm entsprechen; ebenso auch die Maler: Polygnot habe meist edlere Charaktere, Pauson gemeinere, Dionysios dem Durchschnittsmaß entsprechende dargestellt. Das Lob des Aristoteles bezieht sich also mehr auf die Wahl der Gegenstände, und damit auf die edle und höhere Auffassung der dargestellten Personen im allgemeinen, als auf deren Ausdruck im einzelnen.

Damit stimmt auch, was wir über den Inhalt der Gemälde Polygnots wissen. Sie haben alle einen Zug ins Große, stellen bedeutende Menschen in bedeutenden Handlungen oder Lagen vor und lassen so in dem „Charaktermaler" einen Maler des Erhabenen erkennen. Demgemäß hatten die Gemälde Polygnots auch meist eine große Ausdehnung und umfaßten viele Figuren. Das setzt ein großes Geschick in der Anordnung und Gruppierung voraus, und wenn wir bedenken, mit welchen Schwierigkeiten hiebei ein Maler in einer Zeit zu kämpfen hatte, die von den Gesetzen der Perspektive noch keine Ahnung hatte, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir einen guten Teil der Bewunderung, die dem Polygnot gezollt wurde, gerade auf die verhältnismäßig glückliche Überwindung dieser Schwierigkeiten setzen. Da wir aber von den meisten Gemälden Polygnots nur kurze Andeutungen und nur von den beiden in der Lesche in Delphi ausführliche Beschreibungen

haben, so begreift es sich, warum der menschliche Geist seit den Tagen des Grafen Caylus unaufhörlich bemüht gewesen ist, auf Grund dieser Beschreibungen eine Wiederherstellung gerade dieser beiden berühmtesten Gemälde zu versuchen und warum alle diese Wiederherstellungen so grundverschieden ausgefallen sind. Es begreift sich aus dem Bisherigen aber auch, daß bei allen Wiederherstellungsversuchen Farbengebung und Stil das Nebensächliche sind und auf die Gruppierung das Hauptgewicht zu legen ist. Auf diese werde ich mich daher bei meiner Darstellung beschränken und anderes, wie z. B. die Frage nach dem Grund der Hereinziehung dieser und jener Personen in das Bild und nach den inneren Beziehungen zwischen denselben, nur so weit berücksichtigen, als dies für die Gruppierung und für die Kontrolle ihrer Richtigkeit von Bedeutung ist.

Um bei der Anordnung der beiden figurenreichen Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi nicht ganz in der Irre zu gehen, gilt es, gewisse äußere und innere Anhaltspunkte zu finden über den Raum, der dem Maler zur Verfügung stand, über das Format der Bilder, d. h. das Verhältnis ihrer Höhe zur Breite, über die speziellen Aufgaben, die dem Künstler von den Auftraggebern gestellt waren, und über die Aufgabe, die er sich selbst stellte. Verschiedene dieser Vorfragen sind bisher teils übergangen, teils nicht genügend berücksichtigt worden. Die Litteratur ist sehr umfangreich. Es kann daher, wenn diese Abhandlung nicht gar zu lang werden soll, nicht meine Aufgabe sein, eine Kritik der bisherigen Wiederherstellungsversuche zu geben. Es genüge, zu erwähnen, daß kein Geringerer als Goethe (Hempel 28, 237—268) der Frage eine eingehende Untersuchung gewidmet und zuerst das Problem wirklich vertieft hat. Alles Nähere über die bisherigen Versuche findet sich bei Karl Robert im 16. u. 17. Hallischen Winckelmannsprogramm (Halle, Niemeyer 1892 und 1893), der unter kritischer Berücksichtigung der Versuche seiner Vorgänger eine äußerst gründliche und scharfsinnige Untersuchung mit Beigabe von zwei Bildtafeln unternommen und damit die Frage wesentlich gefördert, aber doch noch nicht völlig gelöst hat. Seine vortreffliche Arbeit hat zwar schon mehrfachen Widerspruch gefunden, so von Richard Schöne (s. Anm. S. 1) und von Theodor Schreiber in der Festschrift zu Overbecks Professorsjubiläum 1893, und hat auch mir Veranlassung zu erneuter Prüfung der Anordnung der Gemälde gegeben, die in mancher Hinsicht zu anderen Ergebnissen führt. Da aber Robert in Hinsicht auf die inneren Beziehungen der Figuren und Figurengruppen unbedingt am tiefsten in den Geist der Gemälde eingedrungen ist, so werde ich mich im weiteren Verlauf wesentlich auf

seine Ausführungen stützen und versuchen, das, was er nach meinem Dafürhalten richtig erkannt hat, mit meinen sonst abweichenden Ergebnissen in Einklang zu bringen, d. h. unter dem Zugeständnis, daß seine Wiederherstellung innerlich und im wesentlichen das Richtige trifft, zu zeigen suchen, daß sie sich dem Polygnotischen Urbild noch näher bringen läßt durch eine andere Abgrenzung des Raums. Eine sehr zweckmäßige Zusammenstellung der bildlichen Wiederherstellungsversuche des ersten Gemäldes, der Zerstörung Ilions, von Caylus bis auf Benndorf hat dieser gegeben in den Wiener Vorlegeblättern für archäologische Untersuchungen 1888, Tafel 10—12.

Der Raum, in welchem Polygnot seine großen Gemälde in Delphi angebracht hat, und zwar als Wandgemälde, war die sogenannte Lesche der Knidier. Man kann über jene Gemälde nicht reden, ohne sich eine annähernde Vorstellung von der Anlage dieses Gebäudes zu machen. Die Leschen*) waren Konversationshäuser, und es gab deren in größeren Städten oft mehrere. Ihr Hauptzweck war, einen geräumigen, gegen Wind, Regen und Sonne geschützten Aufenthaltsort zu Unterredungen zu bieten. So finden sich bei Plutarch in dem Gespräche de defectu oraculorum c. 6 die Teilnehmer an diesem Gespräche in der delphischen Lesche zusammen. Wir erfahren daraus nur, was sich auch aus Pausanias ergiebt, daß sie nicht weit vom Apollotempel entfernt war und daß Thüren in das Innere führten. Das gebietet noch nicht die Annahme, daß die Lesche ein rings mit Mauern umgebener, annähernd quadratischer Saal gewesen sei, wie gewöhnlich angenommen wird. Vielmehr ergiebt sich aus der Bemerkung des Pausanias (10, 25, 1), sie stehe über der Quelle Kassotis, unter Berücksichtigung des ziemlich steil abfallenden Terrains an dieser Stelle, daß sie aller Wahrscheinlichkeit nach eine langgestreckte Halle von verhältnismäßig geringer Tiefe war. Ein quadratischer Bau hätte sehr große Unterbauten zur Herstellung eines ebenen Baugrundes erfordert. Der Boden steigt dort auf eine Entfernung von 80 m um 45 m! Bei Annahme eines geschlossenen Saales macht auch die Frage nach der Beleuchtung Schwierigkeit. Nehmen wir aber eine lange schmale Halle mit langer Rückwand auf der Nordseite und einer Säulenstellung auf der Südseite an, die nur durch Gitter mit Thüren abgeschlossen war (s. Abb. S. 7), so erhalten wir einen Bau, der nicht nur den Bodenverhältnissen Rechnung trägt, sondern auch dem Zweck eines Versammlungsraumes zur Unterhaltung diente, so gut wie die

*) Neuerdings hat darüber Dragumis in den Athenischen Mitteilungen des Arch. Instituts XVII (1892), S. 147 ff. gehandelt. Vgl. auch F. Dümmler, Delphika. Basel 1894.

ähnliche Stoa Poikile in Athen, in der die Philosophen, besonders die nach ihr benannten Stoiker, sich zusammenfanden, und die gleich der Lesche in Delphi der kimonischen Zeit angehörte und Gemälde von Polygnot enthielt. Die Beleuchtungsfrage löst sich bei dieser Annahme aufs einfachste. Auch bot sich so den Besuchern ein schöner Blick auf die Quelle, auf den Tempel mit seinem reichgefüllten Peribolos (Vorhof), auf den Lorbeerhain und auf die Unterstadt[1]), den man sich bei Anlage eines solchen Versammlungshauses schwerlich entgehen ließ. Weist somit alles eher auf eine lange offene Halle, als auf einen geschlossenen quadratischen Saal hin, so können die Gemälde Polygnots nur auf der Innenseite der langen Nordwand nebeneinander, nicht, wie man gewöhnlich und auch Robert annimmt, auf den zwei gegenüberliegenden Seiten eines geschlossenen Saales angebracht gewesen sein. Dann waren sie dem Besucher der Lesche schon von weitem beim Heraufsteigen sichtbar und zogen seine Aufmerksamkeit auf sich, konnten auch aus gehöriger Entfernung betrachtet werden, um in ihrer Gesamtheit, als Ganzes, zu wirken. Bei Annahme eines geschlossenen Raumes muß man unwillkürlich fragen, was dann auf den beiden andern ungefähr gleich großen Wänden gewesen sei? Davon erfahren wir nichts, wohl aber scheint auch die Beschreibung des Pausanias das Nebeneinander der Gemälde vorauszusetzen. Denn nach der Bestimmung der Lage der Lesche und einer kurzen Bemerkung über den Zweck solcher Bauten,[2]) wie sie in ganz Griechenland verbreitet seien, redet er zuerst von dem Gemälde zur Rechten, der Einnahme von Ilion nicht als von einem besondern Gemälde, sondern als von der rechten Hälfte des Gemäldes, und ebenso beim Übergang zum andern sagt er nicht: das Gemälde zur Linken, sondern der andere Teil der Malerei, der auf der linken Seite, habe Odysseus in der Unterwelt zum Gegenstand. Von zwei Teilen Einer Malerei kann er doch nur sprechen, wenn sich beide auf Einer Wand nebeneinander befinden.[3]) Daraus ergiebt sich eine Reihe von wichtigen Anhaltspunkten für die Rekonstruktion.

Die Beschreibung des Pausanias geht dann nicht, wie man gewöhnlich annimmt, bei der Einnahme Ilions von rechts nach

---

[1]) Michaelis, Tübinger Programm der Philos. Fakultät 1870, S. 28.

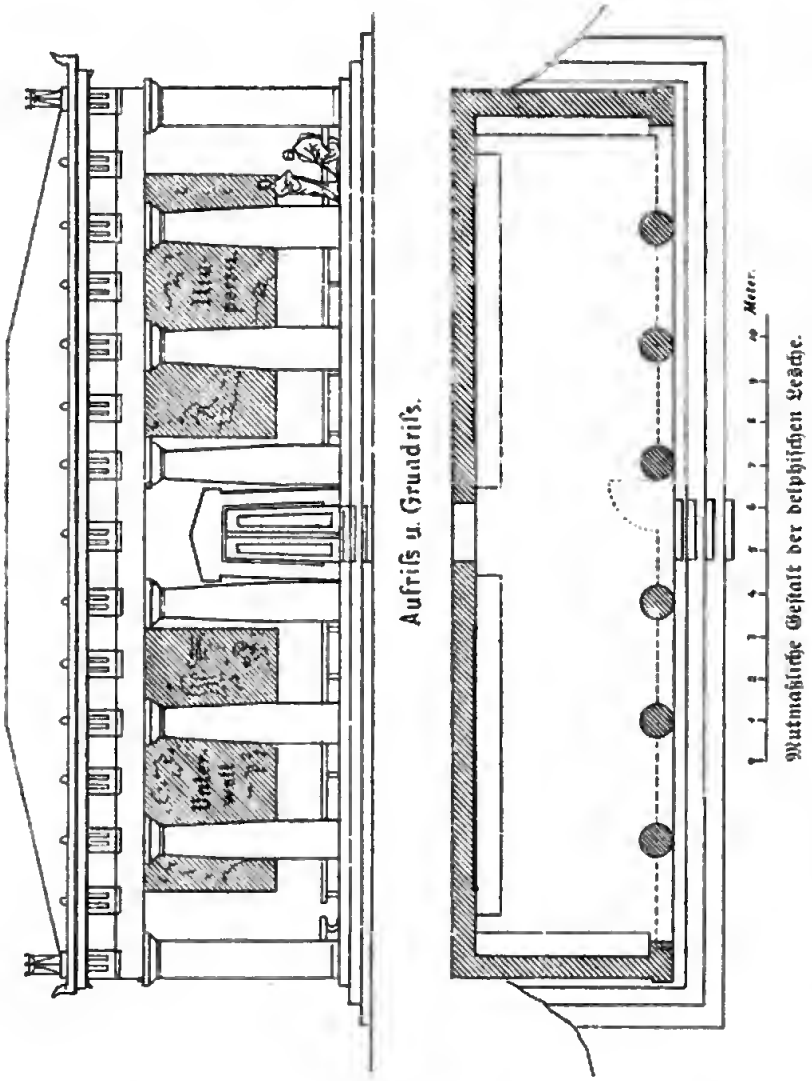
[2]) 10, 25, 1: Lesche, Gesprächshalle wird das Haus genannt, weil man vor alters dort zusammenkam, um sich über ernste Angelegenheit und μυθώδη (hier wohl mit Schubart = Stadtgeschichten) zu besprechen.

[3]) Was Konrad Lange, Haus und Halle S. 121 über die Ausdrucksweise des Pausanias sagt, ist eine bloße Behauptung ohne Beweiskraft, die Leschen der homerischen und hesiodischen Dichtung aber dürfen für das Verständnis der Leschen späterer Zeit, die eine wesentlich andere Verwendung hatten, nicht herangezogen werden.

links, bei dem Unterweltbilde von links nach rechts, sondern höchst naturgemäß, wenn er vom Tempelhof herauskommend durch die Mitteltüre der Säulenreihe eingetreten ist, von der Mitte der Rückwand aus, wo beide Gemälde nahe aneinander grenzten, zuerst bei dem Bild rechts von der Mitte, Ilion, von links nach rechts, und dann, nachdem er wieder zur Mitte zurückgekehrt ist, bei dem Bild zur Linken von rechts nach links. Für die Gruppierung der Figuren ist das an und für sich gleichgültig; die Symmetrie zwischen beiden Bildern und innerhalb jedes einzelnen wird dadurch nicht aufgehoben, im Gegenteil, sie wird bei dieser Anordnung augenfälliger und übersichtlicher, als wenn die Bilder einander gegenüber gestanden wären. An einer Anzahl Einzelfiguren aber läßt sich zeigen, daß sie durch diese Umkehrung der Reihenfolge erst ihre richtige Stellung erhalten, wodurch eben bewiesen wird, daß diese der gewöhnlichen entgegengesetzte, aber schon von Diderot erkannte, die richtige, von Pausanias gemeinte Reihenfolge ist. Ich will vorerst nur an die eine Figur des Menelaos erinnern, der auf allen Rekonstruktionen nach rechts schaut, so daß sein Schildzeichen, das Pausanias besonders hervorhebt (26, 3) nur bei ganz gezwungener Haltung sichtbar wird, oder daß ihm, um es sichtbar zu machen, gar der Schild an den rechten Arm gegeben wird (Goethe und Meyer). Geht die Beschreibung von links nach rechts, so bietet Menelaos ganz naturgemäß die linke, die Schildseite dem Beschauer dar.

Waren beide Gemälde nebeneinander angebracht, so daß sie von Pausanias als Eine γραφή bezeichnet werden konnten, so ergiebt sich daraus von selbst, daß sie nicht die im Verhältnis zur Höhe ungeheuerliche Längenausdehnung haben konnten, die ihnen alle Wiederhersteller außer Caylus geben und die zwischen dem Achtfachen und Dreifachen der Höhe schwankt. Das sind keine geschlossenen Gemälde mehr, sondern Friese, und so sprechen auch verschiedene Ausleger von der friesartigen Länge der Gemälde. Aber dann hätte sich Polygnot die Mühe der Anordnung der Figuren übereinander ersparen können, oder das Lob der Gruppierung in seinen Gemälden ist hinfällig. Wenn ein Gemälde noch einigermaßen den Charakter der Einheitlichkeit tragen soll, so darf die Breite die Höhe in der Regel um nicht mehr als das Doppelte übersteigen. Nehmen wir die Länge der Halle zu 20 m bei einer Tiefe von rund 5 m an — die Stoa der Athener in Delphi hatte etwa 25 m Länge, die Exedra in Olympia hat einen Durchmesser von 18 m —, so erhalten wir schon eine ganz beträchtliche Halle. Nun ist nirgends gesagt, daß die Nordwand in ihrer ganzen Länge von den Gemälden bedeckt gewesen sei. Für ein Gemälde dürfen

wir, wenn es noch übersichtlich sein soll, keine größere Breite als etwa 6 m annehmen, das würde eine Höhe von 3 m ergeben. Weiter als über Brusthöhe (r. 1,5 m) dürfen sie nicht herabgereicht haben, das würde, wenn man noch das obere Gesims mit etwa



50 cm in Rechnung nimmt, eine innere Höhe der Halle von 5 m ergeben, lauter Verhältnisse, die der Wirklichkeit ziemlich nahe kommen dürften. Die angenommene Breite des einzelnen Gemäldes wird um so weniger noch um viel überschritten werden dürfen, als die Figuren gewiß nicht lebensgroß waren. Denn bei Annahme

der Lebensgröße wäre zwar eine noch größere Breite (= Länge) zuläſſig unter der Vorausſetzung einer genügenden Größe des Gebäudes, aber es ergeben ſich andere Unzuträglichkeiten. In Roberts Rekonſtruktion verhält ſich die Höhe zur Breite wie 1 : $4^1/_2$, die Höhe des Bildes würde ſich alſo, die Lebensgröße eines Mannes zu 1,70 m angenommen, auf 4,25 m, die Länge auf das Fünfthalbfache 4,5 × 4,25 m = 19,125 m belaufen, eine Ausdehnung, deren Überblick man kaum aus einer Entfernung von ungefähr ebenſo viel Metern gewinnen könnte. Auch die Ausdehnung des ganzen Gebäudes würde dadurch für ſeinen Zweck unverhältnismäßig groß. Lebensgröße der Figuren kann alſo trotz einiger Andeutungen bei Aelian (Var. hist. 4, 3, dazu O. Jahn, Kieler Studien S. 142 f., Brunn, Künſtler-Geſch. 2,41) wenigſtens für die delphiſchen Gemälde nicht angenommen werden.*) Die Bilder hatten immer noch eine ſehr bedeutende Größe, wenn wir, da die Höhe dem Raum entſprechend 3 m nicht überſchreiten konnte, für dieſe 3, für die Breite 6 m rechnen.

Aber wie konnte die Maſſe der Figuren, von denen Pauſanias ſpricht (bei Odyſſeus in der Unterwelt v. 70), auf dieſer Fläche verteilt werden, da doch alle Erklärer bisher unwillkürlich auf eine viel größere Längenentwicklung hingedrängt wurden? Damit kommen wir auf die ſchwierigſte Vorfrage, die der Kompoſition und ihr Verhältnis zur Perſpektive. Es iſt keine Frage, Pauſanias beginnt ſeine Beſchreibung nicht von der Mitte, ſondern von einer Seite der Bilder aus und macht ſie ſo der Reihe nach durch, indem er bald von rechts nach links oder umgekehrt, bald von unten nach oben, bald von oben nach unten weiter geht, bald wieder auf einen früheren Punkt zurückgreift, wenn er in einer Richtung einſeitig weiter gegangen iſt. Aber daraus folgt nicht, daß das Bild aus einer loſen Reihe von Einzelfiguren beſtanden hätte, die ſich in die Länge aneinander gereiht hätten, ſondern Pauſanias betont ausdrücklich vor der Einzelbeſchreibung jedes Bildes den einheitlichen Charakter des ganzen. Das Bild rechts von der Mitte iſt: *Ἰλιός τε ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους τῶν Ἑλλήνων* (das eroberte Ilion und die Abfahrt der Griechen, d. i. Ilin perſis), das links (gewöhnlich Nekyia genannt): *Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν*

*) Aelian ſagt von Polygnot 1) *ἔγραψε τὰ μεγάλα*, das geht nicht auf die Größe der Figuren, ſondern auf die Größe der Auffaſſung und deckt ſich mit dem dem Künſtler nachher zugeſchriebenen *ἦθος* (Erhabenheit), 2) *ἐν τοῖς τελείοις εἰργάσατο τὰ ἆθλα*, das heißt doch nicht: er machte ſeine Werke in Lebensgroße, ſondern in Vollendung, und wird nachher als *ἀκριβεία* (Sorgfalt) näher beſtimmt.

Ἄιδην καλούμενον (Odyſſeus in dem ſog. Hades). Die richtigſte Bezeichnung wäre: „Die Unterwelt“. Daß mit dem erſteren Titel nicht ein Zerfallen des Bildes in zwei nur loſe zuſammengehörige Bilder angedeutet werden ſoll, beweiſt erſtens die Künſtlerinſchrift:

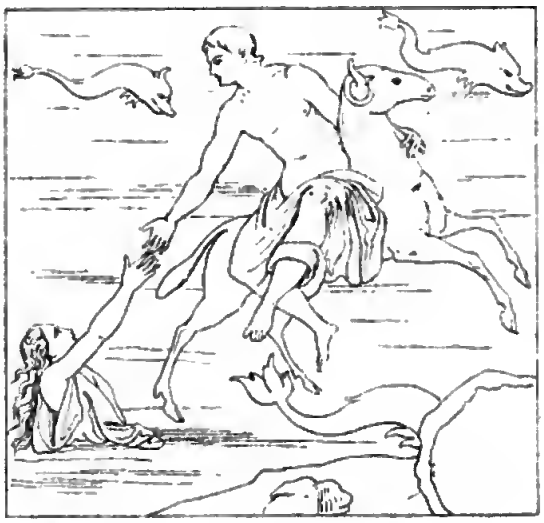
Γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος
υἱός, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν.

Hier hat Aglaophons Sohn Polygnot aus Thaſos gemalet,
Wie Alt-Ilions Burg wird von den Griechen zerſtört. —

zweitens die von Robert glücklich erkannte enge Verbindung der beiden Gruppen durch die Figur des Neſtor. Beide Teile gehören aufs engſte zuſammen. Wäre das nicht ſo gemeint, ſo müßte man auch die Gruppe der trauernd abziehenden Antenoriden auf der andern Seite des Hauptbildes als ein beſonderes Bild abtrennen, wie das denn auch Schreiber gethan hat. Dieſe beiden Gruppen bilden aber in der That nur die beiden Flügel der Hauptgruppe in der Mitte und zeigen ein ruhiges Ausklingen der erregten Handlung in der Mitte. Robert hat in ſeiner Prüfung der früheren Rekonſtruktionsverſuche glänzend gezeigt, daß weder die giebelförmige Anordnung, noch auch die in zwei Reihen übereinander, die O. Jahn verſucht hatte, die ſich aber in der Nekyia als undurchführbar erwies und die für die Zerſtörung Trojas Benndorf, aber nicht mit Glück, aufs äußerſte getrieben hat, das Richtige trifft, daß ferner ſchon Goethe dem Richtigen nahe gekommen ſei mit ſeiner Einteilung der Figuren in drei „Stockwerke“ und noch näher Brunn in ſeiner Künſtlergeſchichte 2, 35, der die drei Reihen nicht ſtreng durchgeführt wiſſen will, ſondern erkannt hat, daß ſich dieſe drei Reihen durch Vermittlungsglieder in auf- und abſteigenden Linien untereinander verbinden. Robert hat daher mit Recht den Gedanken an fortlaufende Reihen vollſtändig aufgegeben (Nekyia S. 39) und erklärt: „Keine Figur ſteht mit der andern auf gleicher Grundlinie. Hätte man die Füße der einzelnen Figuren durch Linien miteinander verbunden, ſo würde man Zickzacklinien oder Kurven mannigfacher Art, aber keine einzige Horizontale erhalten haben.“ Es iſt merkwürdig, daß nun Robert aus dieſer richtigen Erkenntnis nicht vollends die letzte richtige Folgerung gezogen hat. Er macht treffend darauf aufmerkſam, daß eine derartige Kompoſitionsweiſe auf einer Reihe attiſcher Vaſen aus der erſten Hälfte und der Mitte des fünften Jahrhunderts plötzlich mit einem Schlage auftrete, völlig ausgebildet, ohne Vorſtufe, ſo daß ſie nicht im Kreiſe der Vaſenmaler entſtanden und ausgebildet ſein könne, alſo aus einer andern Kunſtgattung übernommen ſein müſſe, und das könne nur die große Malerei ſein. Das iſt ohne allen Zweifel ſcharf-

ſinnig beobachtet, aber es darf doch nicht vergeſſen werden, daß wir es in allen dieſen Vaſenbildern mit verhältnismäßig kleinen Gruppen zu thun haben, und daß auch in ihnen ſchon mit Rückſicht auf die runde Form der Gefäſſe die Breite des Bildes die Höhe nicht leicht um das Doppelte überſteigt. Sollen wir nun annehmen, daß bei größeren Kompoſitionen der Künſtler bloß in die Breite, nicht auch zugleich in die Höhe weiter gegangen ſei? Robert ſelber bringt (S. 39) beim Feſthalten an der Reihenanordnung in der Nekyia unter Umſtänden nach der Beſchreibung vier Staffeln heraus. Das iſt ein Fingerzeig auf den richtigen Weg. Schon Jahn hat bei der Nekyia die Erfahrung gemacht, daß ein beſtändiges Streben in die Höhe ſtattfinde, das in voller Deutlichkeit hervortrete, wenn man die einzelnen Gruppen in ihrem Zuſammenhang betrachte, wo ſich ergebe, daß ein Kreis zuſammengehöriger Figuren ſich nicht auf einer und derſelben Linie abſchließe, ſondern daß man durch den Zuſammenhang immer in die höheren Linien hinaufgeleitet werde. Aber auch Jahn hat dieſe Beobachtung nicht ausgenützt. Robert ſucht nun dieſes Ineinandergreifen und Streben in die Höhe ſich dadurch zu erklären, daß er annimmt, das Lokal des Vorgangs ſei bei dieſen Vaſenbildern, um die Übereinanderſtellung der Figuren zu motivieren, als ein Bergabhang gedacht. Das *kann* unter Umſtänden zutreffen, iſt aber in der That nicht der wahre Grund für das Übereinander der Figuren. Dieſen hat ſchon Leſſing richtig erkannt (Laokoon XIX und in den antiquariſchen Briefen 9—12): Es iſt der Erſatz für den Mangel der Kenntnis der Perſpektive. „Die Perſpektive," ſagt er, „erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen beſtimmten natürlichen Geſichtskreis, und dieſes war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnot war nicht horizontal, ſondern nach hinten zu ſo gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinander zu ſtehen ſcheinen ſollten, übereinander zu ſtehen ſchienen." Damit iſt nicht geſagt, daß der Grund als ein Bergabhang gedacht ſei. Es machen vielmehr viele alte Bildwerke geradezu den Eindruck, als ſei die Fläche, auf der die Figuren angebracht waren, vom Künſtler naiverweiſe nicht als der Hintergrund, ſondern als der Untergrund betrachtet worden, auf dem ſie ſtehen, und der bis an den oberen Rand des Bildes reichte. Das iſt z. B. völlig klar bei dem Goldbecher von Vaphio, wo das Netz, in dem ſich ein Stier gefangen, am unteren und am *oberen* Rande je an einen Baum feſtgebunden iſt. Noch bei dem bekannten Phrixosbild aus Pompeji (ſ. nebenſtehende Abb.) reicht das Meer völlig bis an den oberen Bildrand, ſo daß kein Himmel ſichtbar iſt. Natürlich konnte ſich dieſe naive Auffaſſung nicht lange behaupten, aber bei den meiſten Bildern, Gemälden und Reliefs

reicht doch die Grundfläche bis in ſpäte Zeiten herab bis nahe an den oberen Bildrand hinan, ſo namentlich auf den esquiliniſchen Odyſſeelandſchaften, auch bei denen, wo die Handlung ſicher an keinem Bergabhang vor ſich geht. Auch dies hat ſchon Leſſing a. a. O. hervorgehoben, und Goethe hat zuerſt darauf hingewieſen (Hempel 28, 256), daß Polygnot durch die Vorzüge ſeiner Malerei, der gewiſſe Darſtellungsmittel unbekannt waren, welche doch unſern Schülern ſchon geläufig ſind (und in der ſich ſo häufig Fehler gegen die Perſpektive finden, als man jetzo kaum einem Lehrling vergeben würde, ſagt Leſſing), mit den älteren Meiſtern der in unſerem Mittelalter auflebenden Kunſt, beſonders der florentiniſchen, verglichen



Phrixos und Helle, pompejaniſches Gemälde.

werden könne. Die hier gezogene Parallele iſt nicht nur für das Ethiſche, für die inneren Vorzüge dieſer Malerei zutreffend, ſondern auch für das Techniſche insbeſondere durch die Art, wie die Maler mit der Perſpektive zurecht zu kommen ſuchen, lehrreich. Ich weiſe nur z. B. auf den ſog. Triumph des Todes im Campo Santo zu Piſa, auf den Genter Altar, die hl. Jungfrau im Garten (Schule des Meiſters Wilhelm von Köln, Seemann II, 219, 7) und beſonders auf die Belagerung Bethulias von Hans Schäuffelen im Rathaus von Nördlingen hin. Dieſes Bild iſt insbeſondere dadurch lehrreich, daß es keine ſtrenge Einheit hat, ſondern mehrere Scenen vereinigt, die ſtreng genommen nicht auf einem Bild vereinigt werden können. Annähernd bis zu dieſem Grad kann ich auch den Mangel an Einheit in den beiden delphiſchen Gemälden zugeſtehen, ohne darum

der Auflöſung der Einheit in einzelne Gruppen, die kaum noch als ſolche erkennbar ſind, das Wort zu reden. Denn einheitlich gedacht bleiben die Bilder darum doch; es iſt die Naivetät des Zeitalters, die eine derartige Zuſammenziehung zeitlich und örtlich getrennter Vorgänge in ein Bild geſtattet, ja, die ſelbſt das wiederholte Vorkommen einer Perſon in einem und demſelben Bilde zuläßt, und die wir nicht mit dem ſtrengen Maßſtab fortgeſchritteneren Zeiten meſſen dürfen. Die Grundfläche iſt auch in Schäuffelens Bild „nach hinten zu gewaltig in die Höhe gezogen", aber nicht weil hier in der That eine Berg- und Flußlandſchaft dargeſtellt iſt, ſondern weil der Maler das Hintereinander durch das Übereinander der Figuren erſetzt. Wenn nun ſchon in Bildern, die eine ebene Grundfläche vorſtellen ſollen, der Grund in die Höhe gezogen iſt (Genter Altar), ſo wird das natürlich in noch ſtärkerem Maße der Fall ſein, wenn die Handlung wirklich an einem Bergabhang vor ſich geht, wie das in der That für die polygnotiſchen Gemälde zum Teil zutrifft.

Damit haben wir die Berechtigung gewonnen, dem ſchon von Jahn beobachteten Zug in die Höhe zu folgen, und dafür die Breite entſprechend ſo weit zu vermindern, bis wir annähernd das oben geforderte Verhältnis von 1 : 2 bekommen. Im Triumph des Todes beträgt dieſes Verhältnis 1 : $2^1/_2$, wenn es aber gelingt, es bei den Leſchebildern auf 1 : 2 zu vermindern, ſo dürfte das der Wirklichkeit noch näher kommen. Es wird nun unſere Aufgabe ſein, zu zeigen, daß dies möglich iſt, ohne daß dadurch die von Robert nachgewieſenen inneren Beziehungen einzelner Figuren und Gruppen zu einander und zu der Stätte, wo die Bilder angebracht waren, zerſtört werden, und wir werden finden, daß durch das von mir angenommene Format der Bilder dieſe Aufgabe nicht nur nicht erſchwert, ſondern weſentlich erleichtert wird, daß namentlich die Entſprechung zwiſchen den Vorgängen auf den beiden Flügeln jedes Bildes dadurch augenfälliger und die von vielen erkannte, nur von Schreiber beſtrittene Symmetrie der Kompoſition beider Gemälde durch das natürlichere Format und durch die Nebeneinanderſtellung beider auf Einer Wand auch für das Auge leichter erkennbar wird, kurz, daß dadurch die Kompoſition der Bilder für ſich und in ihrer Beziehung zu einander in jeder Hinſicht nur gewinnt.

Vom Tempel des Apollo durch den heiligen Tempelbezirk am Grabe des Neoptolemos vorbei*) zur Kaſſotis emporſteigend, ſah der Beſucher ſchon von weitem durch die offene Säulenhalle ſich die berühmten Gemälde entgegenwinken, in deren einem Neoptolemos

*) Pauſanias 10, 24, 5.

eine Hauptrolle ſpielte; er ſah ſich ſchon von weitem eingeladen zur näheren Beſichtigung zweier Bilder, die trotz ihrer noch unvollkommenen Technik durch ihren tiefen geiſtigen Gehalt, „durch Würde der Geſtalt, Mannigfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, durch Reichtum der Gedanken, Keuſchheit in den Motiven und durch eine glückliche Art, das Ganze, das für die ſinnliche Anſchauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verſtand, für die Empfindung durch eine geiſtreiche Zuſammenſtellung zu verbinden" (Goethe), noch im zweiten Jahrhundert nach Chriſtus ein Gegenſtand der Bewunderung der Kenner waren.

Polygnot hat die Leschebilder im Auftrag der Knidier gemalt und er hat ſie in Delphi gemalt. Beides konnte nicht ohne Einfluß auf ſein Verhältnis zu den Quellen ſein, an die er ſich im allgemeinen hielt. Daß dieſe im Epos zu ſuchen ſind und daß der Künſtler ſich an verſchiedene Epen hielt, hat ſchon Pauſanias erkannt, und Robert hat hierüber eingehend und überzeugend gehandelt. Aber es iſt ihm auch nicht entgangen, daß ſich Polygnot ſeinen Quellen gegenüber ziemlich frei verhält, daß die Aufnahme mancher Figuren ſich nur aus der Rückſicht auf örtliche Sagen von Delphi erklärt, und daß andere hauptſächlich der Rückſicht auf die Knidier und ihre Tradition ihre Aufnahme verdanken. Kommen ſolche nun ungeſucht bei der Rekonſtruktion auch noch gerade an hervorragende Stellen zu ſtehen, ſo kann dies kein Zufall ſein, ſondern nur als eine Bürgſchaft für die Richtigkeit des ihnen vom Wiederherſteller angewieſenen Platzes betrachtet werden. In der Einnahme von Troja hat ſich Polygnot durch Inſchrift als den Maler bekannt, in dem Unterweltbild fehlt eine ſolche, aber man erkennt den Thaſier hier an der Auszeichnung, die er ſeiner Heimat zu teil werden läßt, indem er in Charons Nachen Tellis, den Ahnherrn des Dichters Archilochos, deſſen Vater Teleſikles eine Kolonie von Paros nach Thaſos geführt hatte, und Kleoboia, die erſte Überbringerin der Myſterien nach Thaſos, darſtellt, der Myſterien, deren Bedeutung für das Leben nach dem Tode in dem Unterweltbild zu ſo hervorſtechendem Ausdruck kommt. Die hervorragende Stelle, die der in Delphi Heroenkult genießende, in nächſter Nähe begrabene Neoptolemos in dem Trojabild einnimmt, iſt bereits hervorgehoben worden, und Pauſanias weiſt ſelbſt auf die Beziehung zu ſeinem nahen Grabe hin. Eine Hauptſcene dieſes Bildes, der Schwur des Lokrers Aias, findet ihre volle Erklärung auch nur durch die Beziehungen des Helden zu Delphi. Sonſt wird in der Regel nicht der Schwur, ſondern der Frevel des Aias an

Kaſſandra dargeſtellt. Es handelte ſich in Delphi darum, den Frevler, den Angehörigen der befreundeten und benachbarten Lokrer, als entſühnt darzuſtellen. Robert vermutet (63) ſcharfſinnig, daß Aias, den die Griechen auf Odyſſeus Rat ſteinigen wollten, in ſeinem Schwur jene Sühne gelobt habe, die dann infolge ſeines Todes auf der Rückkehr ſpät erſt auf Befehl des Delphiſchen Orakels in dem von den Lokrern jährlich nach Troja entſandten Mädchentribut ihren Vollzug gefunden habe (Strabo XIII 600 f., Preller, Griech. Myth. 2³, 451). Weitere ſinnvolle Beziehungen des Bildes auf Knidos und Delphi mag man bei Robert S. 80 ff. nachleſen.

Zahlreicher und weniger verſteckt ſind die Rückſichten auf Delphi und Knidos im Unterweltbild. Delphi oder eigentlich Phokis iſt ausgezeichnet durch die Einfügung des in der Odyſſee nicht erwähnten und ſonſt im Epos unbedeutenden Phokerfürſten Schedios, der mit dem dem Parnas eigentümlichen Wegekraut bekränzt iſt, ferner durch die in der Odyſſee gleichfalls fehlende Thyia, die Tochter des Kaſtalios, die am Parnas zu Hauſe und von Apollo Mutter des Delphos war (Pauſ. 10, 6, 4), in der Stellung einer Lokalgottheit. „Recht wie eine Lokalnymphe ſitzt ſie am Boden und hält nach Art der Lokalgottheiten Chloris im Schoße, wie Nemea in dem Bild von Aglaophon, dem Neffen Polygnots, den Alkibiades und die noch ungedeutete Göttin im Weſtgiebel des Parthenon den als Herakles gedeuteten Jüngling" (Robert, Nekyia S. 81). Als eigentlicher Vertreter von Phokis aber erſcheint gerade in der Mitte des Bildes der Eponym Phokos, wie er Jaſeus, den Sohn des Triopas, des Gründers von Knidos, alſo den Vertreter der Stifter des Bildes, als Gaſtfreund empfängt. Auch in Klytie und Kameiro, den Töchtern des Kreters Pandareos, die Homer ebenfalls in der Unterweltſcene nicht nennt, findet Robert Anſpielungen auf Knidos; Kameiro als Eponyme von Kameiros und Klytie als Stammmutter von Kos vertreten die zwei großen Nachbarinſeln von Knidos, mit denen es durch den Kult des triopiſchen Apollo verbunden war. Zugleich ſind beide in der Überlieferung Schützlinge der in Knidos in beſonderer Verehrung ſtehenden Aphrodite. Beide deuten aber durch ihren Vater auch nach Kreta, und wenn es richtig iſt, was Robert mit v. Wilamowitz vermutet, daß die alten und intimen Beziehungen, deren ſich die Knidier als alter doriſcher Adel zu Delphi rühmten, dieſen die Veranlaſſung gaben, zur Bethätigung deſſen die Leſche dort zu erbauen, ſo dürften wir erwarten, daß dieſen beiden Mädchen im Bilde noch ein hervorragenderer Platz angewieſen wäre, als ſie bei Robert erhalten haben. In meiner Gruppierung kommen ſie unabhängig von Roberts Ausführungen in nächſte Nähe des Phokos und Jaſeus. Orpheus in der Unterwelt zu begegnen hat nichts

Auffallendes. Robert vermutet (S. 83), er habe hier seinen Platz gefunden als Vorbild des Odysseus für ein lebendes Eindringen in den Hades. Richtiger ist wohl die Auffassung Schreibers, durch die auch die sonst befremdliche Anwesenheit des Silens Marsyas in der Unterwelt ihre treffende Erklärung findet, diese beiden seien zu betrachten als Vertreter der apollinischen und dionysischen Musik, die den Delphern von dem Doppelkult des Apollo und Dionysos her als verschwistert galten (Festschrift f. Overbeck S. 204).

Derartige Rücksichten des Malers auf die Wünsche seiner Auftraggeber, die zugleich eine Vorstellung geben, wie frei er seinen poetischen Quellen gegenüber war, bieten für die Wiederherstellung der Komposition nicht zu verachtende Anhaltspunkte, und sind daher von mir der Besprechung der einzelnen Bilder vorangestellt worden. Es ist ein großes Verdienst Roberts, dieselben entdeckt oder wenigstens zur vollen Geltung gebracht zu haben. Es wird sich im weiteren Verlauf ergeben, daß auch bei meiner Anordnung der Bilder diese Beziehungen vollauf, ja vielleicht noch besser als bei Robert, zur Geltung kommen, und daß diese auch mit den Angaben der Beschreibung des Pausanias im völligen Einklang steht.

Wenn der Zeit des Polygnot, wie Lessing richtig betont, die Fähigkeit der perspektivischen Zeichnung eines ganzen Bildes abzusprechen ist, so folgt daraus noch keineswegs, daß in seinen Bildern nicht die entfernter stehenden Figuren etwas kleiner waren als die des Vordergrundes. „Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung," sagt Lessing, „daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch." Schon auf dem obenerwähnten Goldbecher aus Vaphio ist der obere Baum, an den das Fangnetz angebunden ist, etwas kleiner als der untere. Eine mäßige Verkleinerung der entfernteren Gestalten darf daher auch für Polygnots Gemälde mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Ebenso sicher ist es, daß man zu seiner Zeit schon so weit war, Menschen und Tiere und auch Gebäude in einer Verkürzung darzustellen, nur war man noch nicht im stande, alle Verkürzungen in einem Gemälde von einem einzigen Augpunkt aus zu beobachten und wiederzugeben, sondern man verkürzte jeden Gegenstand so, wie er sich dem Auge darbot, wenn man vor ihm stand. Für den Esel in der Antenoridengruppe z. B. ist die Verkürzung, d. h. seine Darstellung in der Vorderansicht sicher bezeugt (Robert, Iliupersis 54 f.), und Pferde in Vorderansicht finden sich auf Vasenbildern und Pinakes (Gemälden auf Thontafeln) schon ziemlich frühzeitig.*) Die Mauer der Burg aber, die Epeios zerstört, kann

*) Vergl. Hirschfeld, Athenische Pinakes, in der Festschrift für Overbeck 1893.

gar nicht anders als in schrägem Verlauf dargestellt gewesen sein, denn in der Darstellung von der Stirnseite wäre sie zu unscheinbar geworden und hätte auch das trojanische Pferd nicht verdecken können; rein von der Langseite dargestellt aber würde sie einen zu großen Raum einnehmen und die notwendige Trennung zwischen dem Strande und der Burgscene nicht bewirken können. Dasselbe gilt von der Strandlinie. Diese reichte nach Pausanias bis in die untere Mitte des Bildes herein, muß also von hier schräg gegen das linke Ende des Bildes verlaufen sein, wo das Schiff des Menelaos angebracht war. Ich habe dieses noch auf dem Strande angebracht, teils um nicht zu viel Raum für das Meer zu beanspruchen, teils und noch mehr, weil dasselbe der ganzen Sachlage nach, da es noch beladen wird und nicht völlig abfahrtbereit ist, noch nicht ins Meer gezogen sein *kann*. Das sind Ansätze zu perspektivischer Anordnung im einzelnen, die noch lange keine Gesamtperspektive des Ganzen in sich schließen, die aber für eine so große Komposition unentbehrlich sind und die natürlichen Vorstufen zu der Erreichung des großen Ziels einer für das ganze Bild aus Einem Punkte durchgeführten Perspektive bilden, eines Zieles, das zu erreichen weit späteren Zeiten vorbehalten war.

Wer über die Gemälde Polygnots mitreden will, darf sich nicht damit begnügen, schematisch durch Striche und Hinschreiben der Namen die Stelle anzudeuten, die jede der Figuren im Bilde ungefähr einzunehmen hat. Je nachdem diese hocken, sitzen, stehen, liegen, handeln, nehmen sie einen sehr verschieden großen Raum in Anspruch. Auch ist es etwas ganz anderes, den Gestalten Haltung, Handlung, Verbindung zu geben, als bloß ihre Namen hinzuschreiben. Die Probe einer wirklichen figürlichen Wiedergabe ist daher unerläßlich, und deshalb habe ich gewagt, so gut ich es mit Benutzung verschiedener Vorbilder für die Einzelfiguren vermochte, selbst ein Bild des Vorgangs in dem von mir geforderten Rahmen zu entwerfen, wobei ich ausdrücklich betone, daß es mir dabei in erster Linie auf die *Komposition des Ganzen* angekommen ist, und daß ich nur zeigen wollte, daß auf diese Art eher etwas zu stande kommt, das den Namen einer Komposition verdient, als wenn man die Figuren zu sehr auseinander zieht. Gruppen müssen sich mehr oder weniger eng zusammenschließen, und wo ein Bild aus mehreren oder vielen Gruppen besteht, da ist es unvermeidlich, daß zwischen denselben Lücken entstehen; sie brauchen nicht groß zu sein, aber der Künstler braucht sie, um die Gruppen einigermaßen von einander abzulösen. Die Scheu vor leeren Räumen, die uns auf den archaischen Vasen begegnet, darf für die Kompositionen eines Polygnot nicht mehr vorausgesetzt werden. Auf meinem

Entwurf treten die verschiedenen Gruppen klar hervor, ohne daß die absondernden Lücken sich stärker geltend machten, als eben zur Lösung ihrer Aufgabe notwendig ist.

Ehe ich diese Gruppen in ihrem Zusammenhang behandle, ist es unerläßlich, dem Periegeten auf seiner wunderlichen, rein äußerlichen Beschreibungsbahn zu folgen. Zu diesem Zweck führe ich zunächst alle Figuren einzeln auf, und zwar in der Art, daß in der mittleren Spalte ihr Name und ihre Haltung, in der ersten ihre Zählung und Ortsbestimmung, immer nach Pausanias, angegeben ist. Zur Vorbereitung auf die offenbar vorhandenen inneren Beziehungen setze ich in einer dritten Spalte jeder Person ihr Ver-

Marsyas und Apollo im Wettkampf.
Vase aus Ruvo als Probe eines sog. polygnotischen Vasenbildes.

wandtschafts- oder sonstiges Verhältnis bei. Daß die Beschreibung von links nach rechts geht, habe ich schon erwähnt und begründet. Diderot ist der einzige, der dies bisher erkannt hat; absurd wäre dieser Gang der Beschreibung nur, wenn die beiden Bilder nicht nebeneinander, sondern einander gegenüber angebracht gewesen wären. (S. Robert, Iliupersis S. 33 f.)

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
1.	Ein Schiff mit Männern und Knaben auf den Ruderbänken.		
2.	In der Mitte des Schiffes	Phrontis, bärtig, mit 2 Stangen	Steuermann d. Menelaos.
3.	Unterhalb von Phrontis	Ithaimenes, Kleidungsstücke tragend.	
4.	Unterhalb von Phrontis	Echoiax, der mit einem ehernen Wasserkrug die Schiffstreppe herabsteigt.	

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
5. 6. 7.	Unbestimmt: οὐ πόρρω nicht weit vom Schiff (also über demselben, da sonst kein Raum ist)	Polites, Strophios, Alphios brechen das Zelt des Menelaos ab.	
8.	unbestimmt „und" (ebenda in der linken obern Ecke)	Amphialos, räumt ein anderes Zelt aus.	
9.	unter den Füßen von 8	ein Knabe ohne Namen.	
10.		Briseis, stehend	Geliebte des Achill.
11.	über ihr	Diomede, „	desgleichen.
12.	vor beiden	Iphis, „	Geliebte des Patroklos.
		Alle drei scheinen die Helena bewundernd	Schönheit der zu betrachten.
13.		Helena selbst, sitzend	Gemahlin des Menelaos.
14.	in der Nähe	Eurybates (von der Burg kommend, also rechts von Helena)	Herold d. Odysseus (Il. 2, 184) od. Agamemnon (Il. 1, 320).
15.	neben Helena stehend	Panthalis	Dienerinnen d. Helena.
16.	und (vor Helena) knieend	Elektra, Helena die Schuhe bindend.	
17.	über Helena	Helenos, in einen Mantel gehüllt, in tiefster Trauer sitzend (Robert S. 58).	Sohn d. Priamos, gefangen und unglücklicher Verehrer der Helena.
18.	in der Nähe des Helenos	Meges, am Arme verwundet.	
19.	neben Meges	Lykomedes, an der Handwurzel und am Arm verwundet	Sohn d. Kreon.
20.	auch	Euryalos, an Kopf und Handwurzel verwundet	Sohn des Mekisteus, also ein Grieche.
17.—20.	oberhalb der Helena	Gefangene und Verwundete.	
21.	auf Helena folgend (in der Reihe der Helena ἐφεξῆς τῇ Ἑλένῃ)	Aithra, mit abrasiertem Haupthaar,*) Sklavin der Helena in Troja, nach der Sachlage stehend	Mutter d. Theseus, Großmutter d. Demophon (22) u. Akamas (40).

*) Das Geschorensein kennzeichnet sie, wie Fig. 56, als Sklavin.

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
22.	und	Demophon, nachdenklich, ob es ihm gelingen werde, Aithra zu befreien	Sohn des Theseus, Enkel d. Aithra.

23.—26. u. 29.—36. 11 gefangene und wehklagende Trojanerinnen.

23.—26.	zwischen Aithra und Nestor	Andromache (sitzend), mit Kopftuch	Witwe Hektors.
24.		Astyanax, bei ihr stehend und an ihrer Brust trinkend	ihr Knabe.
25.		Medesikaste, mit Kopftuch	Bastardtochter des Priamos.
26.		Polyxena, „das Haar nach Mädchenart geflochten“	Tochter d. Priamos, Verlobte des Achilleus.

27.	aber auch	Nestor (in ungefähr gleicher Reihe) mit Hut und Speer (also reisefertig).	
28.	und	ein Pferd, das aussieht, als ob es sich wälzen wollte.	

„Bis zu diesem Pferde reicht der Strand, auf dem kleine Steine sichtbar sind und von da ab scheint das Meer aufzuhören“ (10, 25).

29.—32.	oberhalb der Frauen zwischen Nestor und Aithra, gleichfalls als Gefangene dargestellt.	Klymene	Griech. Sklavin der Helena (Il. 3, 145, Robert S. 43).
		Kreusa (gerade über den and. Gliedern d. Priamosfamilie 23–26).	Tochter d. Priamos.
		Aristomache (gerade über den and. Gliedern d. Priamosfamilie 23–26).	Tochter d. Priamos.
		Xenodike	sonst unbek.
33.—36.	über diesen	Deinome, Metioche, Peisis, Kleodike (ἐπὶ κλίνης, auf einer Ruhebank, steht im Text. Robert vermutet ἐπικλίνης = geneigt.)	sonst unbekannt.

	Ortsbeſtimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
37.	aber auch	Epeios, der, unbekleidet, die trojan. Mauer niederlegt	Sohn des Panopeus, Enkel des Phokos, phokiſcher Nationalheld.
38.	über der Mauer	der Kopf des hölzernen Pferdes.	
39.		Polypoites, d. Haupt mit einer Siegerbinde umwunden	Sohn d. Peirithoos.
40.	neben ihm	Akamas, „mit Helm und Helmbuſch“	Sohn d. Theſeus, heimlich. Liebhaber der Laodike (53).
41.	auch	Odyſſeus, mit Panzer.	
42.	und	Diomedes, von Robert glücklich ergänzt, da hier eine Lücke im Text iſt.	
43.	ferner	Aias, Oileus' Sohn, am Altare der Athene den Reinigungseid leiſtend wegen ſeines Frevels an Kaſſandra, mit Schild	der Lokrer.
44.	am Boden	Kaſſandra, hält das	T. d. Priamos.
45.		Bild der Athene.	
46.		Agamemnon	oberſter Führer der Griechen.
47.		Menelaos mit Schild und Schlangenzeichen, beide gleichfalls behelmt	Gemahl der Helena.
48.	unter dieſer Gruppe*)	Neoptolemos	Sohn d. Achill,
49.	in gerader Linie zu dem Pferde bei Neſtor (28)	erſchlägt den Aſtynoos, der ins Knie geſunken iſt,	in Delphi unterh. d. Leſche begraben.
50.	(zu den Füßen des Neoptolemos nach der Sachlage)	Elaſos, den er ſchon erſchlagen, „ſcheint nur noch wenig zu atmen“.	

*) Der Text hat *ἐπὶ τούτοις*, was zur Not einen Sinn giebt, wenn man „*ἐπὶ τούτοις τὸν Αἴαντα ἐξορχοῦσι*“ als beſondern Satz nimmt und *τούτοις* auf den Frevel des Aias bezieht. Aber auch dann muß die folgende Gruppe unter der vorhergehenden angeſetzt werden. Robert ſchlägt daher vor: *ὑπὸ τούτοις τοῖς τὸν Αἴαντα ἐξορχοῦσι, κατ' εὐθὺ δὲ τοῦ ἵππου κ. τ. λ.*

	Ortbeſtimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
51.	δὲ = ferner	ein Altar und ein kleiner Knabe, der ihn angſtvoll umfaßt.	
52.	auf dem Altar	ein eherner Panzer.	
53.	jenſeits des Altars	Laodike, ſtehend	Tocht. d. Priamos, Schwiegertochter des Antenor, n. and. Sage v. Akamas (40) Mutter d. Munichos.
54.	in der Reihe d. Laodike	ein ſteinerner Unterſatz und darauf ein ehernes Waſchbecken.	
55.	auf dem Boden	Meduſa, den Unterſatz mit beiden Händen umfaſſend.	Tochter d. Priamos.
56. 57.	neben Meduſa ſitzend	ein altes geſchorenes Weib mit einem Kind auf den Knieen	Schwerlich Hekabe. D. Kind vielleicht Munichos, S. d. Akamas u. d. Laodike (Robert S. 66).
58.—65.	Tote	Pelis, nackt, auf den Rücken geſtürzt	unbekannt.
58.			Vielleicht verleſen für Polites, Sohn d. Priamos.
59.	unter Pelis	Eioneus und	Thraker, Eponym v. Eion, das Kimon eroberte.
60.		Admetos, beide noch im Panzer	Sohn des Augeias (Lesches).
61. 62.	höher als dieſe		
	61. unter*) d. Waſchbecken	Leokritos (von Odyſſeus getötet)	Sohn d. Polydamas.
	62. über Eioneus und Admetos	Koroibos	Sohn d. Mygdon, Freier d. Kaſſandra.
63. ff.	noch höher als Koroibos	Priamos.	
64.		Arion und	S. d. Priamos.
65.		Agenor	Sohn des Antenor (74).

*) Die beſten Handſchr. haben ἐπό (ſ. Robert S. 14 und ſpäter).

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
66. 67.		Sinon und Anchialos tragen die	Sinon, Gef. d. Odysseus.
68.		Leiche des Laomedon weg.	vielleicht ein im nächtlichen Kampfe gefallener Grieche (Rob. S. 53).
69.	aber auch	Eresos, ein Gefallener	Sohn d. Priamos? Eponym v. Eresos in Lesbos.
70.		das Haus des Antenor und über dem Eingang ein Pantherfell zum Zeichen für die Griechen, es zu schonen.	
71.		Theano	Gemahl. d. Antenor (Il. 6, 302).
72.		Glaukos, auf einem Panzer sitzend	Sohn des Antenor.
73.		Eurymachos, auf einem Stein sitzend	Sohn des Antenor.
74.	neben ihm	Antenor stehend.	
75. 76.	darauf folgend	Krino, ein kleines Kind tragend, alle mit dem Ausdruck tiefster Trauer	Antenors Tochter.
77. 78. 79.		Sklaven, eine Kiste und anderes Gerät auf einen Esel ladend.	
80.			
81.	auf dem Esel	ein kleines Kind.	
82.	an dieser Stelle (Ecke rechts unten)	die Künstlerinschrift	Epigramm von Simonides.

Man findet aus dieser Aufzählung leicht eine Anzahl von Gruppen heraus, die selbstverständlich auch auf dem Bild sich deutlich von einander sonderten und von dem Periegeten zum Teil auch als solche erkannt, zum Teil aber auch dadurch zerrissen wurden, daß er in seinem Streben nach Vollständigkeit, um nicht zu lange in einer einmal eingeschlagenen Richtung der Beschreibung weiter zu gehen, diese Richtung mehrmals schon abbricht, ehe er eine ganze Gruppe zusammen genommen hat. Einigemal kommt er mit seiner Beschreibung an einem Ende an, wo er abbrechen und an einer ganz neuen Stelle ansetzen muß, die sich aber durchweg mit ziemlicher Sicherheit bestimmen läßt.

Deutlich sind die erste und die letzte Gruppe (1—9 u. 70—81) als die beiden Flügel des Hauptbildes zu erkennen. Beide umfassen annähernd gleich viele Figuren; beide reichen nicht ganz bis an den unteren Rand des Bildes, indem die linke untere Ecke das Meer, die rechte die Künstlerinschrift einnimmt; beide sind oben am breitesten, verschmälern sich nach unten und sind ziemlich locker gehalten; beide sind aber auch durch die Aufmerksamkeit verschiedener Figuren auf die benachbarten Vorgänge im Hauptbild mit diesem verknüpft.

Daß der Meeresstrand und also auch das Meer im untern Teil des Bildes, dem Vordergrund, bis zu dem sich wälzenden Pferd, also bis in die Mitte des Bildes hereinreichte, sagt Pausanias ausdrücklich. Es folgt daraus, daß alle vorher erwähnten Figuren am Strand sitzend oder stehend angeordnet waren, d. h. zwischen dem Strand und der Burgmauer schräg nach oben, da die Hauptgruppe in der Mitte des ganzen Bildes (41—47, 48—50 u. 28), ebenfalls nach unten sich verengend, nach oben einen breiteren Raum beanspruchte. Das Schiff kann nicht schon ins Meer gezogen sein, da noch aus- und eingestiegen wird. Echoiax steigt die Schiffstreppe herab, Ithaimenes bringt Kleidungsstücke herbei, ist also, da sonst lediglich kein Platz für ihn übrig ist, unter, d. h. vor dem Schiff anzusetzen und offenbar so aufzufassen, als warte er das Herabsteigen des Echoiax ab, um dann selbst mit seiner Last hinaufzusteigen. Seine natürlichste Haltung ist dabei nicht die, die ihm Robert gegeben hat, sondern die, daß er die Pause im Geschäft benützt, um seine Aufmerksamkeit der benachbarten Helenagruppe zuzuwenden, wie dasselbe wohl auch von dem im Schiff stehenden Steuermann Phrontis und einigen der im Schiff befindlichen Personen anzunehmen ist. Steht aber Ithaimenes unter dem Schiff, also zwischen diesem und der Strandlinie, so darf auch darum das Schiff nicht bis in die linke untere Ecke, also nicht bis ins Meer herab versetzt werden, sondern muß etwa in der halben Höhe des linken Bildrandes seinen Platz erhalten. So wird auch die erste Gruppe nicht allzusehr in die Höhe gezogen, sondern die obere Ecke ganz passend mit den drei Sklaven, die das Zelt des Menelaos abbrechen, und dem weiteren Zelt, an dem Amphialos beschäftigt ist, ausgefüllt. Die linke untere Ecke aber wird von etwa $^1/_5$ bis $^1/_6$ der Bildhöhe am linken Rande bis in die Mitte des unteren Bildrandes von einem kleinen Stück Meeres eingenommen. Anders vermag ich mir den Ausdruck des Pausanias nicht zu erklären, daß von hier an weiterhin das Meer aufzuhören scheine, denn demnach muß es bis dahin gereicht haben.

Nachdem die linke Flügelgruppe festgestellt ist, empfiehlt es sich nunmehr die Mittelgruppe aufzusuchen und von hier aus zu den

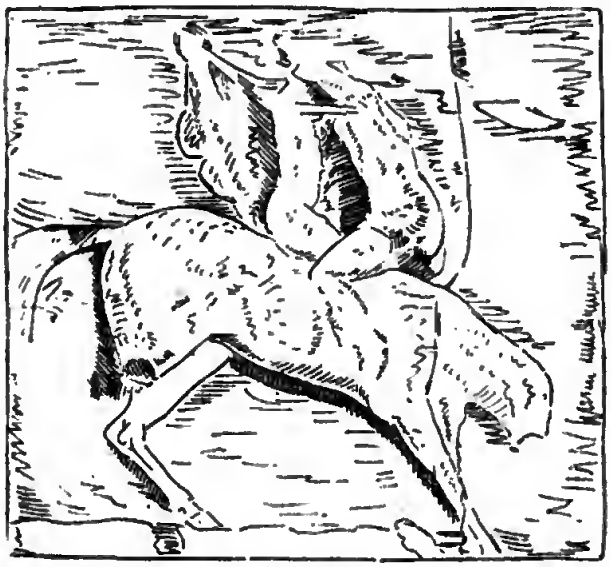
ſie einrahmenden Seitengruppen weiter zu gehen. Die Mittelgruppe zerfällt in zwei über-, d. h. hintereinander angeordnete Gruppen. Die hintere ſtellt den Schwur des Aias dar. Dieſe Handlung geht im Innern der Burg, im Heiligtum der Athene vor ſich. In der Mitte erblicken wir den Altar, den der Frevler mit der Rechten berührt; hinter dem Altar erhebt ſich das Bild der Göttin, das Kaſſandra entſetzt umklammert hält; zu beiden Seiten ſtehen je zwei Griechenfürſten als Zeugen, links Odyſſeus und Diomedes, rechts Agamemnon und Menelaos. Während alſo hier der Kampf zu Ende iſt, wird er unmittelbar davor (= darunter) von Neoptolemos allein noch fortgeſetzt, aber auch hier iſt er dem Ende nahe, denn rechts ſchließt ſich die große Gruppe der von ihm Erſchlagenen an; zu ſeinen Füßen aber liegt der eben tödlich getroffene Elaſos und kniet der wehrloſe Aſtynoos, der den Todesſtreich des Siegers noch aufzuhalten ſucht.

Aber dieſe Gruppe füllt ſo die Mitte nicht aus. Es muß noch etwas darüber und darunter geweſen ſein. Links oben fügt ſich ganz von ſelbſt das Freundespaar Polypoites und Akamas, die Söhne des Freundespaares Peirithoos und Theſeus, ein, die ſich in brüderlicher Umarmung des Sieges zu freuen ſcheinen, denn Polypoites hat das Haupt mit einer Siegerbinde umwunden. Ich habe ſie nach dem Typus der Oreſtes- und Elektragruppe wiedergegeben. Rechts aber von dem Giebel der Mittelgruppe kommt, wie ſich zeigen wird, als in den einzigen noch übrigen Raum der letzte Tote der Aufzählung, Ereſos, zu liegen. Unter dem unteren Teil der Mittelgruppe findet das geſtürzte Roß vor Neſtor ſeine Stelle. Was hat dieſes Roß zu bedeuten? Jedenfalls hat es nichts mit Neſtor zu thun, wie Pauſanias anzunehmen ſcheint. Hier hat Robert die glücklichſte, ja die einzig mögliche Löſung des Rätſels gefunden. Neſtor iſt reiſefertig, in der ganzen linken Hälfte des Bildes iſt alles nahezu bereit zur Abfahrt. Nur die Haupthelden ſäumen noch; Neſtor kommt, ſie zum Abgang zu mahnen; darum habe ich ihm, mit Benutzung eines Motivs aus dem Parthenonfries, die Haltung des linken Armes gegeben, die dieſe Aufforderung begleitet. Hier, wo Neſtor vor dem geſtürzten Pferde ſteht, muß alſo eine Breſche in der Mauer ſein. Nun, dies hat der Künſtler trefflich motiviert, denn er hat den Epeios, den phokiſchen Nationalhelden des trojaniſchen Kriegs, dargeſtellt, wie er die Mauer Ilions niederlegt. Hier, wo Neſtor herankommt und Neoptolemos noch wütet, iſt er mit dieſer Arbeit fertig, und der Maler hat dadurch die Möglichkeit gewonnen, vom Strande aus einen Einblick in die

Scarabäus mit der Darſtellung eines geſtürzten Pferdes. „Aus der Anomia" S. 197.

eroberte Burg zu bieten, aber weiter oben, links von der Hauptgruppe, läßt er den Epeios sein Zerstörungswerk fortsetzen; dadurch, daß hier die Mauer noch steht, erhält er die weitere Möglichkeit, das hölzerne Pferd zu zeigen, ohne es in seiner ganzen Größe darstellen zu müssen, und zugleich die Figuren der Strandgruppen in der linken Hälfte von der Hauptgruppe in der Mitte zu trennen.

Das gefallene Pferd liegt also gerade vor der Mauerbresche. Nun erinnert Robert sehr scharfsinnig an das Bild einer Metope vom Parthenon aus der Reihe derjenigen, die Scenen aus der Iliupersis darstellen. Dort sehen wir zwei Jünglinge auf einem



Parthenonmetope: Zwei Jünglinge auf einem Pferde sitzend.
(Michaelis, Parthenon, Tafel 4, 29.)

Pferde, das vorsichtig tastend einen steilen Abhang heruntergeht. Es sind zwei junge Trojaner, die auf einem Pferde durch die Bresche dem schrecklichen Neoptolemos zu entrinnen suchen. Das Pferd stürzt über die Trümmer der Burg an den Strand hinab und wälzt sich am Boden, die beiden Trojaner aber erliegen, der Rettung nahe, den Streichen der Unversöhnlichen. Glänzender wird sich das sich wälzende Pferd nicht erklären lassen, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dies die einzig richtige Auffassung des Vorgangs ist.

Neoptolemos ist am Ende seiner blutigen Bahn angelangt und wird nun auch dem Rufe Nestors folgen. Die ganze rechte Seite des Bildes zwischen der Mittelgruppe und der Flügelgruppe (Familie des Antenor) stellt den Palast des Priamos mit den

überlebenden Frauen und den in der Verteidigung des Palaſtes einzeln, meiſt von der Hand des Neoptolemos gefallenen Trojanern dar. Der Palaſt iſt angedeutet durch einen Altar (51), an den ſich ein kleiner Knabe angſtvoll flüchtet, und das dazu gehörige eherne Becken auf ſteinernem Unterſatz (54). Zwiſchen beiden ſteht mit der Gebärde des Jammers und Entſetzens Laodike (53), und den Unterſatz hält Meduſa (55), die man ſich rechts oder links von demſelben denken mag, angſt- und jammervoll umklammert. Es ſind die beiden einzigen noch nicht gefangenen Töchter des Priamos, vor deren Augen eben der Vater von Neoptolemos erſchlagen worden iſt, denn Priamos (63) kommt gerade hinter (über) den Altar ſo zu liegen, daß er ſich zwiſchen den oberen und unteren Teil der Mittelgruppe einſchiebt, und daß Neoptolemos, der ihn ſoeben erſchlagen, unmittelbar von ihm herkommt. Auf Meduſa folgt noch ſitzend ein altes Weib (56) mit einem jammernden Kinde im Schoß. Da hier eine Namensinſchrift fehlt, ſo iſt es gewagt, nach einer Erklärung zu ſuchen. Hekabe kann jedenfalls nicht gemeint ſein; dagegen ſpricht das geſchorene Haar, das auf eine Sklavin hinweiſt. *)

Die Toten faßt Pauſanias nach ſeiner Manier, zu rubrizieren, in eine Liſte zuſammen; doch geht aus dieſer ſelbſt klar hervor, daß die eine Totengruppe ſich unter der vorhergehenden Scene, die andere darüber befindet. Die Toten umgeben alſo im Kranze die Gruppe der jammernden Frauen, und ſind mit dieſer zuſammen zu betrachten als die Gruppe des nächtlichen Kampfes. Es ſind die Kämpfer, die in der Verteidigung des Palaſtes mit ihrem Könige gefallen ſind. An die den Hausaltar umgebenden Gefallenen ſchließen ſich dann nach oben (= hinten) noch einige weitere an, die den Übergang zu der Antenorgruppe am rechten Ende des Bildes vermitteln. Die Lücke zwiſchen der alten Frau und dieſer Gruppe habe ich nach dem Vorbild der Vivenziovaſe, auf der Priamos unter einem Baume erſchlagen wird, mit einem ſolchen ausgefüllt.

Die Toten ſtehen teilweiſe in naher Beziehung zu Priamos: Axion iſt ſein Sohn, Koroibos der Freier der Kaſſandra; Admetos und Eioneus deuten gleich dieſem Hilfsvölker der Trojaner an; Agenor, Antenors Sohn, leitet zu der Antenorgruppe über. Er fällt nach Quintus Smyrnäus (13,217) von Neoptolemos' Hand,

*) Wenn das Kind im Schoße der Alten Munichos, Sohn des Akamas (40) und der Laodike (53) iſt, was große Wahrſcheinlichkeit hat, ſo iſt die Alte ohne Zweifel des Kindes Urgroßmutter Aithra. Derſelben Figur auf einem Bild zweimal zu begegnen, hat auf der Stufe Polygnots nichts Befremdliches. Die Beſchreibung der Alten und der Aithra (21) iſt merkwürdig übereinſtimmend.

rejos Sinon Anchialos Haus des Antenor
Laomedon Theano Glaukos Eurymachos

on Agenor
aos
amos Antenor Krino
Altar Aryion
Koroibos Laodike
Admetos Medusa Alte mit Kind Abziehende Sklaven
Leokritos Pelis Inschrift
Cioneus

bier zu Delphi.

dem er ſich entgegengeworfen hat. Laomedon, von zwei Griechen weggetragen, ſcheint ein gefallener Grieche zu ſein, Ereſos ſoll ein Sohn des Priamos geweſen ſein (Robert nach Hygin, Fab. 90, wo ich aber dieſen Namen nicht finde). Dieſe ganze Gruppe iſt die lockerſte von allen. Dies erklärt ſich ganz einfach daraus, daß dieſe Toten alle, einzeln, wie ſie bei dem Überfall herbeieilten, niedergemacht wurden. Ihre große Zahl dient zur Verherrlichung des im Mittelpunkt des Ganzen erſcheinenden und dadurch beſonders ausgezeichneten Neoptolemos. Auf dem Altar im Hauſe des Priamos erwähnt Pauſanias einen Panzer; es iſt möglich, daß dieſer nur ſcheinbar auf dem Altar liegt und eigentlich hinter demſelben am Boden liegend zu denken iſt. Es liegt nahe, dabei an die Überlieferung zu denken, daß der alte Priamos ſelbſt ſich noch zum Kampfe rüſten wollte, aber vorher dem Schwerte des Neoptolemos erlag.

Den linken Flügel des Bildes ſchließt die Gruppe des Antenor und ſeiner Familie ab. Von den Griechen wurde das Haus des Antenor wegen alter Gaſtfreundſchaft verſchont, und die Familie iſt im Abzug begriffen: das zeigt die Gruppe der Sklaven, die einen Eſel mit einer Kiſte und anderem Geräte beladen. Dieſe kommt in das rechte untere Ende des Bildes, gerade über der Künſtlerinſchrift zu ſtehen. Über ihren Platz kann alſo kein Zweifel ſein; für die übrigen Figuren bleibt alſo nur der Raum zwiſchen den Gefallenen einerſeits und dem oberen und rechten Bildrand anderſeits. In die rechte obere Ecke fügt ſich ganz von ſelbſt das Haus des Antenor, das ſo ein paſſendes Gegenſtück zu den Zelten an der linken oberen Ecke des ganzen Bildes bietet, wie denn überhaupt dieſe rechte Flügelgruppe äußerlich und innerlich der linken Flügelgruppe entſpricht: links die Vorbereitungen zur Abfahrt der Griechen, rechts zum Abzug der Antenoriden, beide Gruppen locker angeordnet, ſchmal und ſtark in die Höhe gezogen, beide auch an Perſonenzahl beinah gleich. Und wie die Griechen links mit ihrer Nachbargruppe (Helena und Gefangene) dadurch verbunden ſind, daß ſie ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gruppe richten, ſo auch die Antenoriden. Zum Abzug bereit, können ſie ſich von der Heimat nicht ſo ſchnell trennen, feſſelt ſie doch außer der Heimatliebe auch noch die Trauer um den gefallenen Sohn und Bruder Agenor, deſſen Leichnam in unſerer Anordnung gerade vor ſie zu liegen kommt. Darum zeigen ihre Geſichter (und gewiß auch ihre Gebärden) den Ausdruck der tiefſten Trauer, den hier Pauſanias beſonders hervorhebt. Die Anordnung dieſer Figuren ergiebt ſich aus Pauſanias mit ziemlicher Sicherheit. Vor dem Hauſe ſteht zunächſt Theano, die Frau Antenors, gerade zu Häupten des gefallenen Sohnes,

und neben ihr ſitzen, gleichfalls noch vor dem Hauſe, ihre Söhne Glaukos und Eurymachos. Antenor ſelbſt ſteht in meinem Bilde nicht genau neben Eurymachos, wie es dem Wortlaut des Pauſanias entſpräche. Wenn ich ihn richtig angeſetzt habe, ſo darf man immerhin ſagen, daß das Verhältnis ſeines Platzes zu dem des Eurymachos kaum anders als mit neben bezeichnet werden konnte; andernfalls iſt er rechts neben Eurymachos anzuſetzen, aber etwas tiefer als dieſer, worauf Krino mit ihrem Kinde etwas weiter nach links gerückt werden müßte. Ich muß aber geſtehen, daß meine Anordnung im Bilde beſſer ſcheint, und daß wir hier das παρά des Pauſanias nicht zu ſehr betonen dürfen.

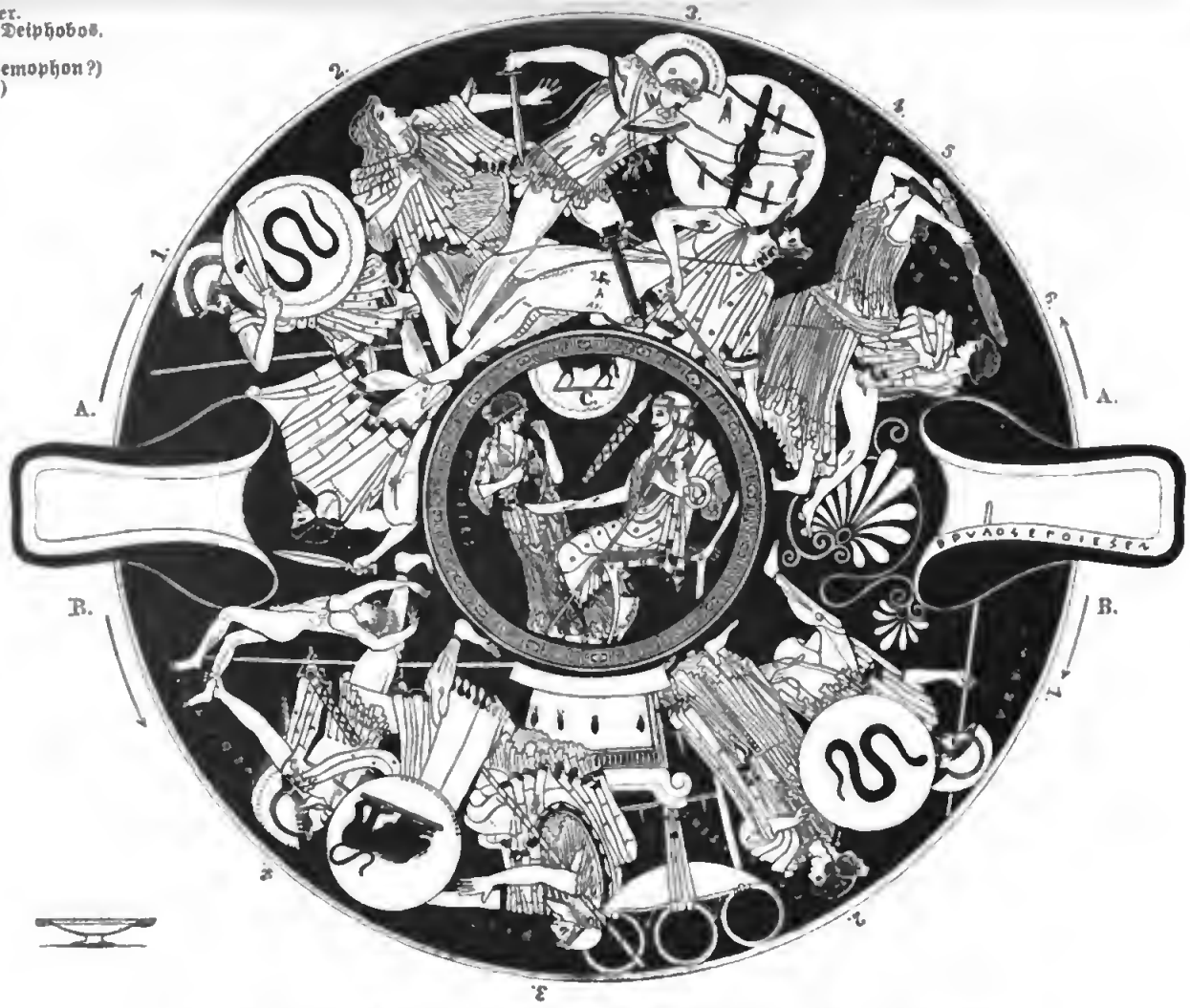
Es bleibt nun noch die Anordnung der linken Seitengruppe des Mittelbilds, zwiſchen dieſem und der linken Flügelgruppe feſtzuſtellen, jener Gruppe, welche Goethe zuſammen mit dieſer Flügelgruppe als ein eigenes Bild, die Verherrlichung der Helena, betrachtet. Wenn dieſe Gruppe in meinem Bild gegenüber den übrigen ſtark zuſammengedrängt und ſehr figurenreich erſcheint, ſo iſt das kein Fehler, ſondern in der Natur der Sache begründet. Ganz treffend bemerkt Goethe (28,260), hier ſehe man in drei Stockwerken*) übereinander gehäuft gefangene trojaniſche Frauen, ihren Zuſtand mehr oder weniger bejammernd, nicht mehr, wie ſonſt, ausgeteilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, ſondern zuſammengerafft, gleich einer Herde in die Enge getrieben, als Maſſe behandelt; aber nicht ſchwache Frauen allein, ſondern auch Männer, meiſt ſchwer verwundet, unfähig zu widerſtehen, und inmitten ſitze die Urſache all dieſer geiſtigen und körperlichen Schmerzen, Helena, wieder als Königin, bedient und umſtanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier (Helenos) und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Der geiſtige, und, wenn man die linke Flügelgruppe dazu nimmt, auch der örtliche Mittelpunkt dieſer großen Gruppe iſt in der That Helena, aber nicht Helena allein, ſondern wieder eine kleinere für den Maler als atheniſchen Bürger bezeichnende Gruppe, deren Zuſammengehörigkeit Pauſanias verkannt oder wenigſtens erſt nachträglich (10,25, 3 vgl. mit 4) erkannt hat. Vor Helena tritt Eurybates, der Herold des Odyſſeus oder Agamemnon, geſandt von Agamemnon, um von ihr die Entſcheidung über die Freigebung der gefangenen Aithra (21), der Mutter des Theſeus, der Großmutter des erwartungsvoll dabei ſtehenden Demophon, einzuholen.

---

* Was von dieſen drei Stockwerken zu halten, davon iſt ſchon die Rede geweſen.

A. und B. Außenbilder.
A. 1. Menelaos und Deiphobos.
2. Kassandra.
3. Opsimedon (= Demophon?)
4. Andromachos (?)
5. Andromache.
6. Astyanachs.
B. 1. Akamas.
2. Polyxsene.
3. Priamos.
4. Neoptolemos.
C. Innenbild.
Briseis.
Nestor (?)



Iliupersis auf einer Schale des Brygos. (Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte Tafel 16.)
Probe einer Darstellung dieser Scene aus der Zeit vor Polygnot.

Ich habe Aithra von dem Herold an der Hand geführt gezeichnet, weil mir dies dem inneren Zusammenhang nach das natürlichste erschien. Pausanias sagt davon nichts. Er bezeichnet Eurybates nur bei der ersten Erwähnung Helenas als nahe bei ihr stehend und eilt dann, um nicht durch die Masse der in gleicher Linie folgenden Figuren zu weit nach rechts geführt zu werden, nach oben, zu Helenos. Daß Aithra von Eurybates geführt wird, konnte ihm leicht entgehen, da auch sie (25,7) sehr nahe bei Helena stand (ἐφεξῆς τῇ Ἑλένῃ), so daß der Herold zwischen ihr und Helena stehend, von ihr zum Teil verdeckt wurde. Demophon aber muß unmittelbar hinter seiner Großmutter, also nach Polygnots Übung etwas höher als sie gestanden haben. Dadurch wird es auch möglich, die erste der gefangenen Trojanerinnen, Andromache, in Übereinstimmung mit 26,1 unmittelbar an Aithra heranzurücken.

Links von dieser kleinen, Helena als Gebieterin verherrlichenden Gruppe (Helena, Eurybates, Aithra, Demophon), zwischen Helena und dem Schiff des Menelaos, finden 5 Frauen ihre Stelle, von denen zwei als Mägde der Helena unzweifelhaft sicher angesetzt werden können, Elektra, ihr die Schuhe bindend, also vor ihr knieend, und Panthalis, neben ihr stehend. Die drei andern aber, deren Gruppierung Pausanias ziemlich genau angiebt, sind gleichfalls zur Verherrlichung der Helena angebracht: „alle drei scheinen die Schönheit der Helena bewundernd zu betrachten". Es sind Briseis und Diomede, die Frauen des Achilleus, und Iphis aus Skyros, von Achill dem Patroklos geschenkt. Sie füllen in ungezwungener Weise die Lücke zwischen dem Schiff und Helena oder vielmehr Panthalis aus. Mit großem Verstand, sagt fein nachempfindend Goethe, hat Polygnot hiernächst Briseis, die zweite Helena, die nach ihr das größte Unheil über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Die Helenagruppe umzieht nun in dem weiten Viertelskreis zwischen ihr und der Burgmauer die große Schar der Gefangenen und Verwundeten, während der rechts unten diese Schar abschließende Nestor, wie schon bemerkt, nicht zu ihr gehört, sondern die Vermittlung zwischen der linken und rechten Hälfte des Gesamtbildes herstellt. Über Helena erscheint eine Gruppe gefangener und teilweise verwundeter Trojaner, zuerst Helenos, sitzend, in tiefster Trauer, die, welcher Wendung der Sage über sein Verhältnis zu Helena man den Vorzug geben mag, wohl begründet ist. Besonders qualvoll ist jedenfalls für ihn, daß er hier willenlos in nächster Nähe der geliebten Frau zu sitzen genötigt ist, die er auf immer verloren hat, und um deren willen er angeblich zum Verräter seiner un-

glücklichen Vaterstadt geworden ist.*) Die drei Verwundeten, Meges, Lykomedes und Eurhalos ordnen sich zwanglos um ihn her, d. h. so, daß sie nach Polygnotischer Darstellungsart über ihm zu sitzen scheinen. Ist so der Raum über Helena bis zur Burgmauer passend ausgenützt, so reihen sich in den Raum zwischen Aithra und Nestor und darüber wieder bis zur Burgmauer die gefangenen Frauen, zuerst in der untersten Reihe Andromache mit Astyanax und die beiden Priamostöchter Medesikaste und Polyxena. Diese kommt nicht unpassend in die Nähe des Neoptolemos zu stehen, doch natürlich von ihm ab- und der Helenagruppe zugewandt. Darüber in schräg aufsteigender Linie Klymene, vielleicht jene griechische Sklavin der Helena, die Ilias 3,144 erwähnt wird, und gleich Aithra ihrer Befreiung harrt, dann Kreusa und Aristomache, wieder zwei Töchter des Priamos, und die sonst unbekannte Xenodike. Diese sieben Frauen umgeben im Halbkreis die Helenagruppe, über ihnen sitzen noch eng zusammengedrängt vier weitere, sonst unbekannte Frauen, Deinome, Metioche, Peisis und Kleodike, in die Gesamtgruppe aller Gefangenen als letztes Glied sich einordnend, so daß diese ein wohlabgeschlossenes Ganzes bildet.

Fassen wir noch einmal alles in kurzem Überblick zusammen, so haben wir eine wohlgegliederte Komposition vor uns, in der Ruhe und Bewegung sich das Gleichgewicht halten, und die verschiedenen Einzelgruppen sich klar herausheben:

1) in der Mitte: der Schwur des Aias und der letzte Kampf des Neoptolemos: Siegesfreude, Sühne eines Frevels und Kampfestoben;

2) rechts von der Mitte: die Erschlagenen und in ihrer Mitte die wenigen Überlebenden: die Ruhe des Totenfelds und die Affekte des Schreckens und Jammers; Verbindung mit der Mittelgruppe durch den toten Priamos und den sterbenden Elasos;

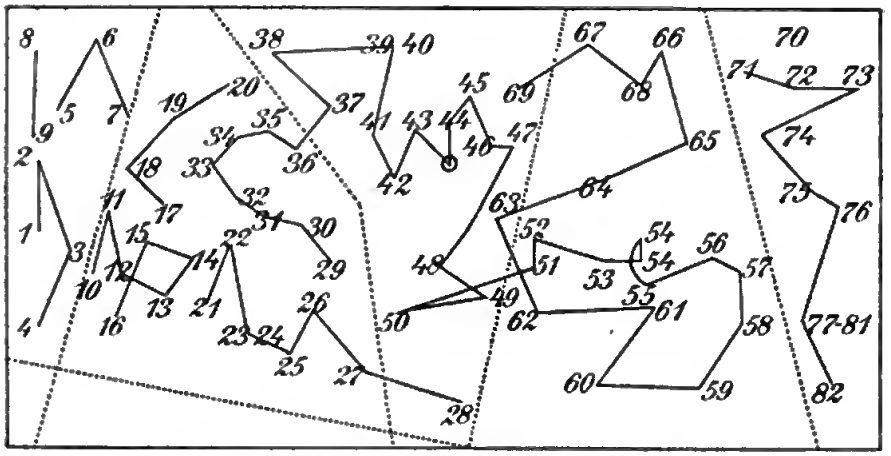
*) Nach der bekanntesten Wendung der Sage lauerte Odysseus dem Helenos auf und nahm ihn gefangen, um von ihm die Schicksalssprüche zu erfahren, durch welche den Griechen die Mittel zur Eroberung Trojas bekannt wurden. So wurde Helenos unfreiwillig zum Verräter an seiner Vaterstadt. Nach anderer Wendung verließ Helenos Troja freiwillig, weil nicht er, sondern Deiphobos nach Paris' Tode die von ihm ersehnte Helena zur Frau erhielt. Durch sein Entweichen aus Troja erleichtert er unabsichtlich den Griechen seine Gefangennehmung. Endlich giebt es noch eine Ueberlieferung, wornach Helenos aus Rache absichtlich zum Verräter wird. Wenn diese dem Polygnot bekannt war, so wird dadurch die Tragik des Schicksals des Helenos aufs Höchste gesteigert, da ihm auch der Verrat nicht zum Besitze der geliebten Frau verhilft.

3) links von der Mitte: die Helenagruppe und die umgebende Gruppe der Gefangenen: die Ruhe des Friedens inmitten der Ruhe hilfloſer Lage und ſtummer Verzweiflung; zugleich geſpannte Erwartung auf die Entſcheidung der Helena; Verbindung mit der Mittelgruppe durch Neſtor;
4) linker Flügel: muntere Vorbereitung zur Heimfahrt, zugleich Teilnahme an der friedlichen Scene der Helenagruppe;
5) rechter Flügel: trauriger Abzug der Familie des Antenor; Freude über die Rettung gemiſcht mit der Trauer über den Untergang der Vaterſtadt, zugleich beſondere Teilnahme an dem Los des erſchlagenen Familienglieds Agenor.

Die Gruppen ſind im ganzen gleich abgewogen und ebenmäßig verteilt. Eine mathematiſch genaue Gleichheit derſelben konnte der Künſtler nicht beabſichtigen. Die Mittelgruppe iſt ein klein wenig aus der Mitte nach rechts gerückt, greift aber dafür im oberen Teil des Bilds durch Epeios und das hölzerne Pferd etwas nach links hinüber. Mit der rechten Seitengruppe hängt die Mittelgruppe naturgemäß etwas enger zuſammen, weil ſich beide innerhalb der Stadt befinden. Daß die linke Seitengruppe durch die Menge der Gefangenen etwas ſtärker belaſtet erſcheint, iſt, wie ſchon bemerkt, kein Fehler, ſondern eher ein Vorzug des Bildes. Denn auf der rechten Seite der Mitte entſpricht es der Natur der Sache, daß die Toten vereinzelt liegen; dieſer Auflöſung in Einzelfiguren, ja dieſer Zerfahrenheit gegenüber berührt das gleichfalls naturgemäße Zuſammendrängen der Figuren in der rechten Seitengruppe wohlthuend durch die größere Ruhe und Geſchloſſenheit. In den Flügelgruppen dagegen herrſcht wieder völliges Gleichgewicht faſt bis auf die Zahl der Figuren. Die Übereinſtimmung der Kompoſition mit dem Gegenbild auf der linken Seite wird erſt zur Geltung kommen, wenn dieſes daneben gehalten werden kann.

Es erübrigt mir nur noch, das ſo gewonnene Bild mit dem Gang der Beſchreibung des Pauſanias in Einklang zu bringen. Er beginnt mit dem Schiff, alſo in der Mitte der linken Seite und geht von hier zunächſt nach unten, dann nach oben bis zum Bildrand. Dann ſetzt er wieder, ohne es zu ſagen, bei dem Schiff ein, wo zunächſt Briſeis, Diomede und Iphis ſtehen. Weiterhin folgt Helena mit ihren Dienerinnen und Eurybates. Von hier wendet er ſich, um nicht zu weit nach rechts in Einer Richtung zu gehen, nach oben: Helenos, Meges, Lykomedes und Euryalos; da er hier an einer Stelle angelangt iſt, wo er zunächſt aus dem gleichen Grund, wie zuvor, nicht weiter machen kann, ſo ſetzt er nun die vorhin abgebrochene Reihe fort: nach Eurybates Aithra und Demophon; dann folgt die unterſte Reihe der Trojanerinnen:

Andromache, Medesikaste, Polyxena und Nestor, dessen Bedeutung an dieser Stelle er so wenig zu erkennen scheint, als die des gestürzten Pferdes. Von Nestor aus beschreibt er die zweite, höhere und aufsteigende Reihe von vier Frauen: Klymene bis Xenodike, natürlich nicht bei Aithra einsetzend, sondern sozusagen rückläufig; dann von hier aus wieder die frühere Richtung einschlagend die oberste Reihe der Trojanerinnen: Deinome bis Kleodike. Damit ist er in die unmittelbare Nähe des Epeios gelangt, der die Mauer niederwirft. Von diesem aus erwähnt er das links oben sichtbar werdende hölzerne Pferd; daran schließen sich auf der andern Seite des Epeios Polypoites und Akamas, darunter Odysseus, [Diomedes] und Aias, am Altar, dann am Boden, also naturgemäß dahinter = darüber



Schematische Darstellung des Gangs der Beschreibung.

Kassandra mit dem Bild der Athena, rechts vom Altar Agamemnon und Menelaos. Unter diesen folgt Neoptolemos mit Elasos und Astynoos, „gerade gegen das gestürzte Pferd bei Nestor hin". Von Neoptolemos wendet sich Pausanias zunächst gerade nach rechts: Altar mit Kind und Panzer, Laodike (jenseits des Altars), darauf (ἐφεξῆς) der steinerne Untersatz mit dem Becken und an demselben hingesunken Medusa, daneben die Alte mit einem kleinen Kinde. Nun faßt Pausanias die Toten, die diese Gruppe oben und unten umgeben, zusammen: Pelis (der nur unter der Alten angesetzt werden kann, nach der er aufgeführt wird); unter ihm Eioneus und (nun folgt wieder rückläufige Bewegung) Admetos; über diesen a) zunächst unter dem Waschbecken (also wieder etwas nach rechts greifend) Leokritos, b) über Admetos: Koroibos, der so gerade vor den Hausaltar des Priamos zu liegen kommt. Nun ist die Beschreibung wieder bei Elasos angelangt; da dieser schon erwähnt ist, so greift

Pauſanias über ihn hinaus, nun in die obere Reihe der Toten ein: Priamos („noch höher als Koroibos"), Axion und Agenor. Dann werden ohne nähere Ortsangabe noch Sinon und Anchialos mit Laomedon und zuletzt Ereſos genannt, für die kein anderer Platz übrig bleibt, als in unſerem Bild, wo Ereſos die Lücke rechts über der Schwurſcene ausfüllt. Dieſen *mußte* Pauſanias hier erwähnen, wenn er ihn nicht ganz übergehen wollte. Damit iſt er am oberen Bildrand angelangt und hat zugleich die rechte Seitengruppe abgeſchloſſen. Dann kommt noch ohne Ortsangabe das Haus des Antenor mit ſeinen Bewohnern, die in ganz natürlicher Reihenfolge im Zickzack von oben nach unten aufgezählt werden, bis die Beſchreibung mit der Gruppe der den Eſel beladenden Sklaven ſchließt.

Hienach ergiebt ſich nebenſtehendes Schema, in dem ich die Nummern ſtatt der Namen eingeſetzt und ihre Reihenfolge bei Pauſanias durch Linien verbunden habe.

Die vier von oben nach unten durchs ganze Bild gezogenen Linien bezeichnen die Grenzen der fünf Hauptgruppen des Bildes. Es wird kaum noch beſonders hervorgehoben werden müſſen, daß wir bei dieſer Anordnung des Gemäldes viel beſſer eine Gruppierung erreichen, die den Namen eines Bildes verdient, als bei allen ſeitherigen Wiederherſtellungsverſuchen. Es fragt ſich nur noch, ob wir nicht von dem Mittel der Deckung von Figuren durch andere einen für Polygnot. zu reichlichen Gebrauch gemacht haben. Ich glaube das nicht. Denn einmal wird ſich ein Künſtler, der zu dem Mittel der Deckung von Figurenteilen durch Terrainlinien greift, auch des Vorteils nicht begeben, dieſe Deckung durch andere Figuren zu erzielen, und dann kommen ſolche Deckungen auch ſchon in den ſog. polygnotiſchen Vaſen vor. Daß ſie hier ſpärlicher ſind, als auf Gemälden der großen Kunſt, beruht teils auf der geringeren Fähigkeit der Vaſenmaler, teils, und noch mehr, auf der Beſchränkung der Vaſenmaler auf zwei Farben. Denn wo ſich nur Rot von Schwarz abhebt und weitere Farben mit vereinzelten Ausnahmen nicht verwendet werden, muß natürlich jede Figur möglichſt von den anderen abgeſondert werden. Der „Kunſtmaler" aber, der über mehr Farben und Farbenabſtufungen verfügt, braucht ſich dieſe Beſchränkung nicht aufzuerlegen.

Ich brauche wohl nicht noch beſonders zu betonen, daß ich mir nicht ſchmeichle, in der Behandlung der einzelnen Geſtalten den Stil des Polygnot getroffen zu haben. Worauf es mir vor allem ankam, das war, zu zeigen, daß ſich die figurenreiche Handlung in dem von mir angenommenen Rahmen zu einem überſichtlichen Bild von guter Gruppierung in völliger Übereinſtimmung mit Pauſanias anordnen läßt, das eine befriedigendere Vorſtellung

von dem großen Werk des Polygnot giebt, als alle früheren. Daß mir dieſe Wiederherſtellung ohne die Vorarbeiten meiner Vorgänger, insbeſondere Roberts, nicht möglich geweſen wäre, erkenne ich mit beſonderem Dank gegen dieſen, der ſich um dieſe Frage ein unvergängliches Verdienſt erworben hat, unumwunden an, und empfehle meinen Verſuch der Prüfung der Sachverſtändigen, mit dem einzigen Vorbehalt, daß ich mich auf Gegenvorſchläge mit bloßer Schematiſierung, ohne figürliche Darſtellung nicht einlaſſe.

„Die andere Hälfte der Malerei, die auf der linken Seite, ſtellt den Odyſſeus dar, der in den Hades hinabgeſtiegen iſt, um den Schatten des Teireſias wegen ſeiner Heimkehr in das Vaterland zu befragen.“ Mit dieſen Worten leitet Pauſanias ſeine Beſchreibung des Unterweltbildes ein. Aber die ganze Art ſeiner Beſchreibung zeigt, daß der Beſuch des Odyſſeus an der Schwelle der Unterwelt nicht der Hauptgegenſtand, ſondern nur ein Mittel zu dem Zweck iſt, ein Unterweltbild vorzuführen, in welchem die bekannteſten Heroen und Heroinen der Sage und Dichtung, hauptſächlich ſoweit ſie zu Delphi und Knidos in Beziehungen ſtehen, in ihrem teils heitern teils traurigen Fortleben den breiteſten Raum einnehmen, und daneben die Beſtrafung der Übelthäter, der bekannten großen Frevler ſowohl, als namenloſer Sünder gegen die heiligſten Geſetze der Pietät gegen Götter und Eltern dargeſtellt werden, — in welchem aber außerdem insbeſondere der Segen der Myſterien für das Leben nach dem Tode und der Fluch der Mißachtung dieſer ſegensreichen Einrichtung zum Ausdruck kommen ſollte. Wenn Robert (Nekyia 83) ſagt, der Auftrag des Polygnot werde geweſen ſein, ein Bild aus der Ilias und eines aus der Odyſſee zu liefern, ſo hat der Künſtler dieſe Aufgabe jedenfalls in ſehr freier Weiſe, aber auch aufs genialſte gelöſt, und unendlich viel mehr geboten, als verlangt war: dort den endlichen Sieg der Griechen über die Barbaren und hier ein Bild des Lebens der Heroen und gewöhnlicher Sterblicher nach dem Tode und in beiden Bildern reichliche Beziehungen zu der Stätte, der ſie zum Schmucke dienen ſollten. Der Feſtſtellung der Gruppierung des Unterweltbildes ſchicke ich, wie der Iliuperſis, zunächſt die einfache Aufzählung der Figuren in der Reihenfolge der Beſchreibung des Pauſanias, die hier von rechts nach links geht, voraus, indem ich in der erſten Spalte die Ortsbeſtimmung des Pauſanias, in der mittleren die Namen der Perſonen, in der dritten ihre verwandtſchaftlichen und ſonſtigen Beziehungen aufführe.

Wie im erſten Bild in der Mitte des linken, ſo beginnt Pauſanias hier ſeine Beſchreibung in der Mitte des rechten Bildrandes.

Auch hier ist, wie dort, mit einer vom Maler gewiß beabsichtigten Gegenüberstellung, ein Schiff das erste. Die bei Homer in der Nekyia vorkommenden Personen sind durch **fetten** Druck hervorgehoben.

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
1. u. 2.	in einem Flusse, offenbar dem Acheron, mit Schilf und schattenhaften Fischen	ein Schiff u. der Fährmann auf der Ruderbank, Charon als Greis.	
3.	in dem Schiff	Tellis als Greis*) und	Vorfahre des Archilochos aus Paros.
4.	„ „ „	Kleoboia als Jungfrau mit ein. Mysterienkiste auf den Knieen	Überbringerin der Demetermysterien aus Paros nach Thasos.
5. u. 6.	am Ufer des Acheron unter dem Schiffe, also in der rechten unter. Ecke d. Bildes	ein ruchloser Sohn, der von seinem Vater gewürgt wird.	
7. u. 8.	nahe bei dieser Bestrafung (also auch noch unter dem Schiff)	ein Tempelräuber (Priester), der von einer Giftmischerin bestraft wird	Als Giftmischerin bezeichnet Pausan. diese Frau ohne Zweifel, weil sie eine Mörserkeule schwang; sie wird eher als eine Rachegöttin zu bezeichnen sein.
9.	weiter oben als die aufgezählten Personen, also über dem Schiff des Charon	Eurynomos, von blauschwarzer Farbe, wie die Schmeißfliegen, zähnefletschend und auf einem Geierbalg sitzend	ein Unterweltsdämon, der den Leichen das Fleisch abfrißt.
10	auf Eurynomos folgend (offenbar eng gruppiert)	Auge aus Arkadien u.	von Herakles Mutter des Telephos.
11.		**Iphimedeia** (Od. 11, 305)	Gemahlin des Aloeus u. von Poseidon Mutter des Otos u. Ephialtes „genoß hohe Verehrung zu Mylasa in Karien" (Paus.).

*) Daß Tellis als Greis aufzufassen ist, beruht auf einer sehr einleuchtenden Vermutung von Wilamowitz, die Robert in den Text aufgenommen hat.

	Ortsbeſtimmung. bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
12.) 13.)	noch höher als dieſe Aufgezählten (alſo auf vierter Stufe, ganz oben am Bildrand)	**Perimedes** und **Eurylochos**, die Opfertiere des Odyſſeus, ſchwarze Widder, tragend	Gefährten des Odyſſeus.
14.	nach ihnen	ein ſitzender Mann, Oknos, ein Seil flechtend, und	Volkstümliche Figur z. Darſtellung vergeblichen Bemühens.
15.	neben ihm	eine Eſelin, heimlich d. Geflochtene auffreſſend	
16.	gemalt iſt aber auch (demnach in nächſter Nähe links)	der erdgeborne Rieſe **Tityos** (Od. 11, 576), der noch geſtraft wird,*) aber von der ewigen Pein ſchon ganz verzehrt iſt, ein undeutliches und verſtümmeltes Bild.	Er vergieng ſich an Leto; zur Strafe wurde ihm von zwei Geiern die Leber zerhackt.
17.	weiterhin am nächſten bei dem Seildreher (natürlich am nächſten von den nun folgenden Frauen)	**Ariadne** (Od. 11, 321), auf einem Felſen ſitzend, ſie ſieht auf ihre Schweſter	Tochter d. Minos v. Kreta, Gemahlin des Theſeus und Dionyſos.
18.		**Phaidra** (Od. 11, 321), auf einem Seile ſchaukelnd, Anſpielung auf ihre Todesart,	T. des Minos, Gem. d. Theſeus, die ſich erhängte.
19.	unter Phaidra	**Chloris** (Od. 11, 281), hingelagert auf den Knien der	T. d. Amphion von Orchomenos, Gattin d. Neleus, Mutter d. Neſtor.
20.		Thyia, die demnach ſitzen muß	Ortsnymphe v. Delphi, T. d. Kaſtalios, erſt. Prieſterin des Dionyſos in Delphi, von Apollo Mutter des Delphos (Paſ. 10, 6, 4).
21.	neben Thyia (alſo links)	**Prokris** (Od. 11, 321), ſtehend	T. des Erechtheus, Gem. des Kephalos.
22.	nach Prokris (alſo links von ihr)	**Klymene** (Od. 11, 326), ihr d. Rücken kehrend	T. d. Minyas v. Orchomenos, erſte Gemahl. des Kephalos, durch Prokris verdrängt.

*) ὁ κολαζόμενος ἔτι, der noch geſtraft wird, nach der beſten Handſchrift, nach den übrigen οὐ κολαζόμενος ἔτι, der nicht mehr beſtraft wird.

	Ortsbeſtimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
23.	weiter nach innen als Klymene (alſo noch weiter nach links und oben)	**Megara** (Od. 11, 269)	T. d. Kreon v. Theben, erſte Gemahlin des Herakles.
24.	über den Köpfen der aufgezählten Frauen	**Tyro** (Od. 11, 235), auf einem Steine ſitzend	T. d. Salmoneus, Gem. d. Kretheus, von Poſeid. Mutter des Pelias u. Neleus, alſo Schwiegermut. der Chloris.
25.	neben Tyro	**Eriphyle** (Od. 11, 326), ſtehend, mit den Fingerſpitzen den Gewandzipfel zum Hals emporziehend u. das Halsband im Buſen verbergend	T. d. Talaos, Gem. d. Amphiaraos.
26.	über Eriphyle	**Elpenor**, ſitzend, in eine Binſenmatte gehüllt u.	Gefährte des Odyſſeus, noch unbeſtattet, alſo noch außerhalb d. Hades.
27.	über Eriphyle	**Odyſſeus**, auf den Ferſen hockend u. das Schwert über die Grube haltend.	
28.	an die Grube herantretend	**Teireſias**, der Seher	v. Theben.
29.	hinter Teireſias (alſo links)	**Antikleia**, auf einem Steine, alſo ſitzend (Od. 11, 142)	Mutter des Odyſſeus, Freundin der Jagd (Od. 11, 172 f. 198 f.?), Liebling der Artemis (Kallim. Hymn. in Dian. 211), vgl Maira, Autonoe, Kalliſto.
30.	unterhalb d. Odyſſeus	**Theſeus**, zwei Schwerter haltend und	
31.	" "	**Peirithoos**, beide auf Stühlen ſitzend (Od. 11, 631).	
32. 33.	weiterhin (alſo jedenfalls unterhalb)	Kameiro u Klytie (mit Blumenkränzen, knöchelſpielend) bei Homer nicht in der Unterweltsſcene, aber Od. 20, 66.	Töchter d. Kreters Pandareos, Pflegetöchter der Aphrodite.

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
34.	nach den Töchtern des Pandareos	**Antilochos**, den einen Fuß auf einen Stein gestützt, Gesicht u. Kopf in beid. Händ. haltend	Sohn d. Nestor, Freund des Achilleus (Od. 11, 468).
35.	nach Antilochos	**Agamemnon**, auf einen Stab mit der linken Schulter gestützt und in beiden Händen einen Stab haltend	(Od. 11, 385ff.).
36.		**Protesilaos** sieht auf	
37.		**Achilleus** (sitzend?)	(Od. 11, 467).
38.	über Achilleus	**Patroklos**, stehend	(Od. 11, 468).
		alle bartlos außer Agamemnon	34–38 Freunde d. Odysseus.
39.	über ihnen	**Phokos** als Knabe übergiebt mit der linken Hand dem	Sohn d. Aiakos aus Aigina, Eponym von Phokis.
40.		**Jasens** (bärtig) einen Siegelring	Sohn des Triopas, Gründers von Knidos, also ein Vertreter von Knidos.
41.	über diesen	**Maira**, auf einem Felsen sitzend (Od. 11, 326)	Tochter d. Proitos, von Zeus Mutter des Lokros, Urenkelin des Sisyphos, Gefährtin der Artemis.
42.	auf Maira folgend (ἐφεξῆς)	Aktaion und seine Mutter	S. d. Aristaios, Enkel d. Kadmos, berühmter Jäger.
43.		Antonoe, ein Hirschkalb in den Händen haltend und auf einem Hirschfell sitzend (also enge Gruppe)	Das Orakel in Delphi befahl den Orchomeniern, die Überreste des
44.	neben ihnen	ein Jagdhund liegt neben ihnen, Anspielung auf die Lebensart und den Tod des A. (Paus.)	A. zu bestatten u. sein ehernes Bild an einem Felsen anzubring. (Paus. 9, 38, 4).

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
45.	im unteren Teile des Bildes, anschließ. an Patroklos, wie auf einem Hügel sitzend	Orpheus, berührt mit der Linken die Kithara, mit der Rechten Zweige ein. Weidenbaums, an den er sich lehnt (Andeutung des Hains der Persephone, Paus. 10, 30, 6)	Orpheus hat hier n. Paus. griech. Tracht.
46.	auf der anderen Seite der Weide	Promedon, an den Baum gelehnt, der Musik des O. lauschend.	Sonst unbekannt.
47.	in diesem Teil des Bildes	Schedios, mit einem Schwert, bekränzt mit Wegekraut	Führer d. Phoker im trojan. Krieg.
48.	ebenda	Pelias, auf einem Stuhle sitzend, mit grauem Haar und Bart; sieht nach Orpheus hin	S. d. Poseidon und der Tyro (Nr 24).
49.	nahe bei Pelias	Thamyris, sitzend, des Augenlichts beraubt, von kläglichem Aussehen, mit struppigem Haar und Bart, zu seinen Füßen eine zerbrochene Leier.	S. des Philammon, thrakischer Sänger, der sich vermaß, mit den Musen z. wetteifern, u. dafür in der angedeut. Weise bestraft ward.
50.	über diesem	Marsyas, auf einem Steine sitzend und Flöte blasend.*)	
51.	neben ihm	Olympos als reifer Knabe, in der Haltung eines Schülers im Flötenspiel.	
52.	im oberen Teile des Bildes, an Aktaion anschließend	Aias von Salamis (Od. 11, 469. 543 ff.)	52—55 Feinde des Odysseus.
53		Palamedes, würfelnd	
54.		Thersites, spielend	
55.		Aias d. Lokrer, sieht dem Spiele zu (steht also wohl) und hat die Farbe eines vom Meerwasser triefenden Schiffbrüchigen (Anspielung auf seinen Tod)	

*) Pausanias sagt dies zwar nicht ausdrücklich, nennt ihn aber gleich nachher „diesen Flötenbläser", und wenn Olympos bei ihm im Flötenspiel Unterricht nimmt, so läßt sich doch kaum etwas anderes annehmen, als daß Marsyas ihm vorbläst, und er selber es nachmacht. Deshalb habe ich dem Olympos auch Flöten gegeben.

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
56.	noch höher als Aias der Lokrer	Meleagros: er sieht aus, als ob er auf Aias hinblicke (also stehend)	Sohn des Oineus, berühmter Jäger.
57–60.	in dem unteren Teil des Bildes, nach Thamyris:		
57.		Hektor, sitzend, hält in trauernder Haltung mit beiden Händen das l. Knie umfaßt.	
58.	nach ihm	Memnon, auf einem Felsen sitzend, hat die eine Hand dem Sarpedon auf die Schulter gelegt, in sein Gewand sind Vögel eingewebt.	
59.	und mit ihm verbunden	Sarpedon, das Gesicht in beide Hände gestützt. Alle drei sind bärtig.	
60.	neben Memnon	steht ein nackter äthiopischer Knabe.	
61.	über Sarpedon und Memnon	Paris, unbärt., klatscht in die Hände, „wie es die Bauern zu thun pflegen", um die Aufmerksamkeit der Penthesileia auf sich zu ziehen.	
62.		Penthesileia mit einem skythischen Bogen und einem Pantherfell um die Schultern; die Wendung ihres Gesichts drückt Verachtung gegen ihn aus.	Amazonenkönigin.
63. 64.	über Penthesileia	eine jugendliche und eine ältere Frau, die in zerbroch. Gefässen Wasser tragen, ohne Namen, nur insgemein als ἀμύητοι (Uneingeweihte) bezeichnet.	
65.	weiter oben als diese (eine Gruppe v. drei Frauen)	Kalliste, auf einem Bärenfell sitzend, hat die Füße auf den Knien der	T. des Lykaon, in eine Bärin verwandelt.
66		Nomia	arkad. Nymphe.
67.		Pero	T. d. Neleus.
68.	nach dieser Frauengruppe	ein steiler Abhang und **Sisyphos**, der den Felsen den Abhang hinaufzuwälzen bemüht ist.	(Od 11,593 ff.)

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
69.	ohne Ortsangabe	ein Faß (wohl wie gewöhnlich in den Boden eingegraben)	ἀμύητοι jedes Alters und Geschlechts. „Ich vermut. daß auch sie zu jenen gehören, die die eleusinischen Mysterien für nichts geacht. hatten." (Vgl. Nr 63. 64) Pausan.
70.		ein Greis,	
71.		ein Knabe, Wasser tragend	
72.	unter dem Felsen des Sisyphos	eine junge Frau	
73.	neben dem Greis	eine Alte, die aus einem zerbrochenen Gefäß Wasser in das Faß gießt.	
74.	unter diesem Faß (d. h. unter der Gruppe der Uneingeweihten)	**Tantalos** (Od. 11,582ff.) im Wasser stehend und nach den überhangenden Früchten schmachtend, außerdem von einem über ihm schwebenden Felsen bedroht.	

„Von solchem Reichtum und so vortrefflicher Ausführung ist das Gemälde des Thasiers". Mit diesen Worten beschließt Pausanias die Beschreibung der beiden Gemälde. Unsere Aufzählung zeigt, daß er es uns hier schwerer gemacht hat als im ersten Bild, zusammengehörige Gruppen herauszufinden. Nur bei verhältnismäßig wenigen Figuren ist es sofort klar, daß sie zu Gruppen zusammengehören, so bei 26—29 (Elpenor bis Antikleia), 34—38 (Freunde des Odysseus), 52—55 (Feinde des Odysseus), 57—60 (Trojaner), 65—67 (drei Frauen), 69—73, wozu noch 63—64 gehören (Uneingeweihte), während es gleich wieder unentschieden bleibt, ob zu diesen sicher Gruppen bildenden Personen nicht noch weitere Figuren hinzuzunehmen sind. Dafür hat uns der Beschreiber auf der andern Seite die Bestimmung des Platzes vieler Figuren im Bilde durch genauere Angaben wieder leichter gemacht, als beim ersten Gemälde. So wissen wir bestimmt, oder können aus dem Zusammenhang mit Bestimmtheit folgendes erschließen:

1) Das Schiff des Charon war ungefähr in der Mitte des rechten Bildrandes.

2) Perimedes und Eurylochos müssen am rechten oberen Bildrand gewesen sein, denn von ihnen wendet sich die Beschreibung seitwärts und dann wieder nach unten, und bis zu ihnen geht die Beschreibung von Charons Schiff an in zwei bis drei Stufen

nach oben. Auch müſſen ſie dort angeſetzt werden, weil ſie ſich außerhalb der Unterwelt befinden. (Näheres darüber ſ. u.)

3) Bis zu Chloris und Thyia geht die Beſchreibung wieder in drei Stufen (17, 18, 19) nach unten, ſie müſſen alſo ungefähr in gleicher Höhe mit dem Schiff des Charon zu ſuchen ſein.

4) Von ihnen wendet ſich Pauſanias ſeitwärts (21—23) und dann wieder in zwei Stufen (24 f. und 26—29), nach oben. Elpenor (26), der als unbeſtattet noch nicht in die Unterwelt eingehen kann, muß alſo am oberen Bildrand zu ſuchen ſein, ebenſo etwa in der Mitte des obern Bildrands Odyſſeus, Teireſias und Antikleia.

5) Die Beſchreibung wendet ſich nun wieder nach unten zu Theſeus (30) und Peirithoos (31) („unter Odyſſeus").

6) Die Gruppe 34—38, Antilochos, Agamemnon, Proteſilaos, Achilleus, Patroklos, iſt nach der Bemerkung zu 45 am unteren Bildrand bis gegen die Mitte desſelben anzuſetzen, ſo zwar, daß nicht alle 5 Figuren auf gleicher Höhe ſtanden, ſondern in auf- und abſteigender Linie ihres Standorts. Alſo müſſen

7) die Töchter des Pandareos (32 und 33) zwiſchen 31 und 34, d. h. ganz in der Mitte des Bildes und zwar noch rechts vom Mittelpunkt geweſen ſein.

8) Da Phokos und Jaſeus (39, 40) über Patroklos ſtehen, der ſeinerſeits wieder höher als Achill ſteht, ſo kommen auch ſie in die Mitte des Bildes (dritte Stufe vom untern Bildrand) neben die Pandareostöchter, ſo daß die Vertreter von Phokis (Phokos), Knidos (Jaſeus), Kameiros und Kos (Kameiro und Klytie) zuſammen gerade die Mittelgruppe des ganzen von den Knidiern geſtifteten Bildes ausmachen.

9) Von hier aus geht es wieder in zwei Stufen weiter nach oben: Maira, und nach ihr Aktaion und Autonoe, die ſo gerade unter Antikleia kommen, alſo bis nahe an den oberen Bildrand.

10) Jetzt wendet ſich Pauſanias nicht wie bisher in ähnlichem Falle ſeitwärts und dann wieder nach unten, ſondern er bricht hier ab und ſpringt in den unteren Teil des Bildes über, zu Orpheus (45), der nun natürlich nicht in die Mitte dieſes unteren Teils, die ſchon größtenteils beſetzt iſt, ſondern in die linke Hälfte des Bildes, aber auch nicht ganz an den unteren Rand verſetzt wird; denn Orpheus ſitzt „wie auf einem Hügel", was doch nur zum Ausdruck kommen kann, wenn noch weitere Figuren unter ihm Raum finden. Zugleich wird ſein Platz noch näher beſtimmt durch Bezugnahme auf den ſchon feſtgeſtellten

Patroklos (38), zu dem sein Platz als ἐφεξῆς μετά, also „anreihend an P.", d. h. etwa in gleicher Höhe mit ihm bezeichnet wird.

11) Um Orpheus gruppieren sich: a) in gleicher Höhe, an denselben Weidenbaum gelehnt, Promedon, b) „in diesem (also im unteren) Teil des Bildes", und somit am untern Bildrand zwischen Patroklos-Achilleus einerseits und Hektor anderseits, da sonst kein Platz übrig ist, Schedios und Pelias, jener stehend, dieser sitzend und so den Raum unter Orpheus ausfüllend. Wäre Pausanias von Promedon sofort zu Thamyris weitergegangen, so wäre er in Gefahr gewesen, Schedios und Pelias zu vergessen; er mußte also hier diese beiden, die er freilich, wenigstens Schedios, schon bei der Achilleusgruppe hätte anbringen können, nachholen.

12) Auch jetzt geht Pausanias nicht wie in der ersten Hälfte dieser Bildbeschreibung seitwärts am untern Rande weiter, denn diesen Raum nehmen nach der Bemerkung zu 57—60 trojanische Helden ein, sondern ein wenig nach links oben. Denn nirgends anders kann der „nahe bei Pelias" sitzende Thamyris (49) untergebracht werden, als zwischen den Trojanern und Promedon, in halber Mannshöhe über dem unteren Rand, wo er nicht nur trefflich eine Lücke füllt, sondern auch das vorzügliche Gegenbild des unglücklichen Sängers zu dem glücklichen Orpheus bildet.

13) „Über ihm" folgt die Gruppe des Marsyas und Olympos, die nun als Vertreter der dionysischen Musik in die nächste Nähe und ungefähr in die gleiche Höhe mit Orpheus, dem Vertreter der apollinischen Musik kommen, während zugleich in ihrer Abkehr von einander der alte Gegensatz zwischen diesen beiden Arten zum Ausdruck gelangt.

14) Damit ist Pausanias wieder etwa bis in die Mitte der Bildhöhe gekommen. Wenn er sich nun wieder dem oberen Teile des Bildes zuwendet, so muß nach der letztgenannten Gruppe eine Lücke in der fortlaufenden Personenreihe angenommen werden, in der wir uns wohl noch einen oder einige Bäume zur Andeutung des Hains der Persephone (s. zu Nr 45) zu denken haben, deren Zweige bis zu der nun folgenden Gruppe im oberen Teile (52 bis 55) des Bildes hinaufreichen. Aber wie Pausanias bei Nr 45 nicht bis an den unteren Bildrand hinabgeht, so mit dieser Gruppe nicht ganz an den oberen Bildrand hinauf, denn Meleager (Nr 56) „steht noch höher als diese". Sie umfaßt vier Griechen, die als Feinde des Odysseus zusammengestellt sind und ein Bild des Lagerlebens vor Troja bieten: Thersites würfelnd mit Palamedes, dem Erfinder des Würfelspiels, und als Zuschauer zu beiden Seiten die beiden Aias. An den links

ſtehenden lokriſchen Aias ſchließt ſich dann links „noch höher“ der Jäger Meleagros an.

15) Statt nun links weiter zu gehen, ſpringt Pauſanias wieder in den unteren Teil des Bildes über, wo nach Thamyris, diesmal aber ſicher am unteren Rande die Gruppe der trojaniſchen Helden Hektor, Memnon und Sarpedon nebſt einem äthiopiſchen Knaben (57 bis 60) folgt. Die Gruppe muß nach der Andeutung zu 59 eng geſchloſſen geweſen ſein und bis nahe zur linken unteren Ecke gereicht haben, die mit dem die Beſchreibung ſchließenden Tantalos ausgefüllt war.

16) Über Sarpedon und Memnon war (61) Paris angebracht; die ihn verachtungsvoll anblickende Penthesileia kann dann nur zwiſchen Sarpedon und Tantalos, etwas höher als beide, ihre Stelle finden. Penthesileia und Paris ſtehen dann in ſchräg aufſteigender Linie zwiſchen Tantalos und Olympos.

17) Über Tantalos und Penthesileia folgt eine große Gruppe von ſechs um ein Faß ſich ſcharenden namenloſen Perſonen jedes Alters und Geſchlechts, deren Zuſammengehörigkeit Pauſanias (ſ. Bem. z. Nr. 69 ff.) wohl geahnt, aber in ſeiner Beſchreibung zerriſſen hat, indem er zunächſt „über Penthesileia“ nur eine jüngere und eine ältere Frau (63 und 64) erwähnt, die nicht einzeln, ſondern nur zuſammenfaſſend als Uneingeweihte (der Myſterien Unteilhaftige) bezeichnet ſeien.

18) „Weiter oben als dieſe beiden“ findet er dann eine Gruppe von drei Heroinen, Kalliſto, Nomia und Pero (65—67), die an dem ſteilen Abhang ſitzen, an welchem

19) Siſyphos in ewig erfolgloſer Arbeit ſeinen Stein wälzt.

20) Für die ohne Ortsangabe eingeführte Gruppe der namenloſen „Uneingeweihten“ und ihr bodenloſes Faß bleibt nun kein anderer Raum übrig, als in der Mitte des linken Bildrandes zwiſchen dem „vergeblich bemühten“ Siſyphos (links oben) und dem vergeblich nach Speiſe und Trank lechzenden Tantalos (links unten), eine Umgebung, wie ſie ſich für dieſe gleichfalls „vergeblich bemühten“ Waſſerträger nicht paſſender wünſchen ließe. Auf einem der esquiliniſchen Wandgemälde mit Darſtellung der Unterwelt (ſ. Abb. S. 50) finden ſich ebenfalls die Waſſerſchöpferinnen gerade unter Siſyphos, ein Beweis, daß dieſe Zuſammenſtellung ſich durch Jahrhunderte erhalten hat.

21) und 22). Übergangen habe ich bis jetzt noch zwei Gruppen, über deren Platz nun keinerlei Zweifel mehr möglich iſt. Die eine, ein ruchloſer Sohn, der von ſeinem Vater gewürgt wird (Nr 5 und 6) befindet ſich nach Pauſanias am Ufer des Acheron unter Charons Schiff, die andere, ein von einer Giftmiſcherin

bestrafter Tempelräuber (7 und 8),*) „nahe dabei", also jedenfalls auch noch am Ufer des Acheron unter dem Schiff, wobei es an und für sich gleichgültig ist, und nur durch die Rücksicht auf die Gestaltung beider Gruppen bedingt wird, welche von beiden in

*) Wenn Rhode, Psyche S. 293, meint, die Bestrafung werde darin bestehen, daß die Frau dem Tempelräuber Gift zu trinken gebe, so ist dagegen zu erinnern, daß es doch dem Becher kein Mensch ansehen könnte, daß er Gift enthält. Als Giftmischerin ist sie wohl durch die Mörserkeule bezeichnet, wie die ähnlich bezeichneten Frauen am Kypseloskasten, Paus. 5, 18, 19. — Zu spät, um noch bei der Wiederherstellung des Unterweltbildes verwendet zu werden, kommt mir die Erklärung der Bestrafung des Tempelräubers zu Gesicht, die F. Dümmler in dem Basler Universitätsprogramm „Delphika" 1894, S. 14 ff., aufgestellt hat. Er bekämpft Roberts Auffassung, der ich gefolgt bin, daß die Rachegöttin den Tempelräuber mit einer Keule züchtige, indem er mehr in Übereinstimmung mit Rohde annimmt, sie gebe dem Frevler einen Trank zu kosten, der auf ihn die Wirkung eines Gottesurteils — für den Schuldigen Entlarvung, für den Unschuldigen keine schlimme Einwirkung — ausübe; dann wäre nicht eine Perpetuierung der Todesstrafe, sondern der peinlichste Moment, der der Entlarvung des Verbrechers, dargestellt, und Polygnot werde die Wirkung des genossenen Tranks in den Symptomen eines ausbrechenden Krampfs oder in einzelnen Verwesungsflecken zum Ausdruck zu bringen verstanden haben. Allein selbst wenn dieses Polygnot in dieser Weise gelungen wäre — obwohl es eigentlich undarstellbar ist —, so zweifle ich doch, daß die Ausdrucksweise des Pausanias: „die Frau, die ihn bestraft, kennt sowohl andere Gifte, als namentlich solche, die zur Mißhandlung der Menschen dienen", die Deutung Dümmlers zuläßt. Denn die Entlarvung des Frevlers kann doch, selbst wenn sie dem Künstler gelungen wäre, nicht als bleibende Strafe betrachtet werden, wie wir sie für eine Hadesscene annehmen müssen, sondern ist und bleibt eben ein einzelner peinlicher Moment, der nicht in der Unterwelt „perpetuiert" werden kann, und zwar ein Moment, in welchem ein augenblickliches inneres Leiden (πάθος), nicht ein ethischer Charakterzug zum Ausdruck käme, wie wir ihn für den Ethographen Polygnot voraussetzen müssen.

Zur Mißhandlung dienende Gifte aber mußten langsam wirkende, nicht tötende, sondern quälende Gifte sein. Wie diese Wirkung in einem Bild zu befriedigendem Ausdruck kommen soll, ist nicht abzusehen. Pausanias sagt aber auch gar nicht, daß die Frau den Frevler durch Gift quäle, sondern nur, daß sie quälende Gifte kenne. Daraus ergiebt sich doch nur, daß sie als Giftmischerin, nicht daß er als Gifttrinker gekennzeichnet war, und jenes konnte deutlicher durch ihre Mörserkeule, als durch einen Giftbecher ausgedrückt werden, dem man es ohne Inschrift gar nicht ansehen konnte, daß er Gift enthalte.

Für die Wiederherstellung der Komposition des ganzen Bildes ist übrigens diese Frage insofern ohne Bedeutung, als, selbst die Richtigkeit der Auffassung Rohdes und Dümmlers angenommen, der für die Gruppe erforderliche Raum auch noch für zwei Figuren in der durch diese geforderten Stellung ausreichen würde. Die Aufgabe des Künstlers wäre aber dann gewesen, im Gesicht der Frau die gespannte Aufmerksamkeit auf die Wirkung des Tranks, in dem des Mannes die momentane Angst vor dieser Wirkung auszudrücken, eine Aufgabe, deren Schwierigkeit zu lösen einem Polygnot kaum zuzutrauen ist, und die er sich auch schon darum nicht gestellt haben wird, weil eine derartige Darstellung nicht in den Zusammenhang eines Bilds paßte, in dem sonst lauter dauernde Strafen dargestellt sind.

Digitized by Google

die Ecke zu verſetzen iſt. Es ſind ſomit nur noch wenige Figuren übrig (Eurynomos, Oknos, Auge und Iphimedeia, Tityos), deren Platz noch nicht näher beſtimmt iſt und über die ſpäter noch eingehend zu reden ſein wird.

Jedenfalls iſt durch die Anbringung dieſer beiden Straffcenen in der linken unteren Bildecke vom Maler erreicht worden, daß nun die bekannteſten Beſtrafungsſcenen, die des Siſyphos, Tantalos, Tityos (ſ. u.) und der ſchlimmſten Frevler gegen Götter und Eltern in die vier Ecken des Unterweltraums verteilt ſind. Denn auch Tityos iſt in einer Ecke des Hades untergebracht, da der Platz der beiden Gefährten des Odyſſeus nicht mehr zur Unterwelt gehört. An dieſe Büßer ſchließt ſich am linken Bildrande die Gruppe derjenigen an, die es verſäumt haben, für ein glückliches Leben im Jenſeits zu ſorgen, und rechts oben bei Tityos der ähnlich beſtrafte Vollbringer gedankenloſer Arbeit, Oknos. Der ganze übrige Raum des Bildes bis an die Mitte des obern Randes bleibt den Helden und Heldinnen der Vorzeit vorbehalten, die im Jenſeits die Freuden und Leiden des Diesſeits, die Zu- und Abneigungen des irdiſchen Lebens fortſpinnen. Bei ihrer Auswahl und Anordnung iſt der Maler teils der Überlieferung der Dichter, teils Rückſichten auf die Örtlichkeit und auf Wünſche der Auftraggeber, teils endlich den Anſchauungen ſeiner Zeit gefolgt.

Wie haben wir uns nun zunächſt die Räumlichkeit des ganzen Vorgangs, den dargeſtellten Teil der Unterwelt, zu denken? Was uns vorweg am wenigſten befremden darf, das iſt das Fehlen des Hades und der Perſephone ſelbſt. Polygnot malt den Beſuch des Odyſſeus in der Unterwelt. Dieſer ſelbſt kann nur bis an die Pforte der Unterwelt vordringen. Alle die Geſtalten der Vorwelt, die uns der Maler zeigen will, müſſen ſich daher, wie bei Homer, in der Nähe dieſer Pforte aufhalten. Gewiß nicht unabſichtlich hat daher Polygnot gerade die beiden Sterblichen, die vor Odyſſeus in die Unterwelt eingedrungen ſind, Theſeus und Peirithoos, gerade in nächſter Nähe des Eingangs, unmittelbar unter, d. h. in perſpektiviſchem Sinne vor Odyſſeus angebracht. Orpheus und Umgebung ſitzen, ſchon mehr dem Inneren der Unterwelt zu, im Haine der Perſephone, durch den der Weg nach dem Innerſten der Unterwelt führt, während dieſes ſelbſt den Blicken des Sterblichen verborgen bleibt. Darſtellungen des Innerſten der Unterwelt, des Palaſts des Hades, finden ſich erſt auf ſpäteren Vaſenbildern. Dieſe Darſtellungen ſetzen einen Standpunkt voraus, von dem man nach dem Inneren blickt. Polygnot dagegen hat mit echt künſtleriſchem Geſchick gerade ſich ſelbſt in dieſes Innerſte verſetzt, um von hier aus die beſte Überſicht bis an die Grenzen des Hades zu gewinnen.

Während der obere Rand des Bildes in ſeiner Mitte die geheime Pforte, ſozuſagen den verbotenen Eingang der Unterwelt, der von Odyſſeus, wie vor ihm von anderen Sterblichen, benützt

Scene aus der Unterwelt. Wandgemälde vom Esquilin in Rom.

worden iſt, und in der rechten Ecke noch ein Stück Oberwelt zeigt, hat der Maler den normalen Eingang für die abgeſchiedenen Seelen, der über den Acheron führt, auf dem rechten Flügel des

Bildes angebracht. Dieſen Zugang ſchildert Pauſanias nach dem Gemälde als ein Gewäſſer voll Schilfgewächs, alſo ſumpfig, und ſchattenhafte Fiſche darin. Es iſt lehrreich, ſich die Vorſtellung der Griechen vom jenſeitigen Ufer des Acheron ins Gedächtnis zu rufen, wie ſie noch Ariſtophanes in den Fröſchen Vers 43 ff. entwirft. Nach der Überfahrt über den Sumpf erblickt man Schlangen und entſetzliche Ungeheuer, dann vielen Schlamm und Kot,

„Drin wälzend ſich,
Wer ſeinem Gaſtfreund irgendwie ein Leid gethan,
Wer ſeine Mutter abgeprügelt, ins Angeſicht
Den Vater geſchlagen, falſchen Eid geſchworen hat."

Und Äſchylos, der Zeitgenoſſe Polygnots, verſetzt dorthin

„Wer an den Göttern ſich
Oder am Freund vergieng, oder am Elternhaupt".

Von ſolchem Sumpf und Kot umgeben haben wir uns alſo wohl die Gruppen des Tempelräubers und ruchloſen Sohnes bei Polygnot zu denken, und ſo wird auch die Lücke begreiflich, die ſich in unſerer Wiederherſtellung zwiſchen Agamemnon und dem Tempelräuber ergeben hat: es *muß* hier naturgemäß ein gewiſſer Abſtand zwiſchen den Seligen und den Verdammten ſein. Auch die von Ariſtophanes erwähnten Ungeheuer fehlen nicht ganz: auf der andern Seite des Nachens, oberhalb, ſitzt der ſchreckliche Verweſungsdämon Eurynomos, ſeiner Opfer harrend.

Aber kommen dann nicht auf unſerem Bild die ſeligen Frauen Chloris und Thyia zu nahe an dieſe Stätte des Schreckens und Abſcheus heran? Mit nichten. Charon führt in ſeinem Nachen zwei Eingeweihte herüber, die zwiſchen den Schreckniſſen über und unter, d. h. rechts und links von ihnen unbeirrt hindurchfahren und von Charon an der Stelle gelandet werden, wo ſie unmittelbar in den Kreis der Seligen hineintreten. Man wird ſich kaum dem Gedanken entziehen können, daß auch Polygnot ſich die Heroen und Heroinen in der Mitte des Bildes als Eingeweihte *(μεμυημένοι)* oder wenigſtens als ſolche gedacht habe, die im Hades ein im ganzen glückliches, harmloſes Leben führen, wenn man ſieht, wie er hier die Träger der Myſterien bei ihnen ankommen läßt und ihnen auf dem linken Flügel die Uneingeweihten gegenüberſtellt, und wie auch Ariſtophanes den Herakles nach der Schilderung des Orts des Schreckens und der Qual fortfahren läßt (V. 154):

Dann wird von Flöten dich umwehn ein linder Hauch,
Sehn wirſt du, wie hienieden, ſchönſtes Sonnenlicht,
Und Myrtenhaine, wallend ſelige Schwärme drin
Von Fraun und Männern, Händeklatſchen, frohen Sang.

Denn wenn sich auch diese Schilderung mit dem Bild nicht völlig deckt, da Aristophanes schwerlich an Heroen gedacht hat, so begegnet uns doch auch in diesem der Flötenschall des Marsyas, ein Hain und Scharen größtenteils frohgestimmter Männer und Frauen darin, der Gesang des Orpheus und das Händeklatschen des Paris, das zwar Pausanias auf die Penthesileia bezieht, das aber ebensogut dem Flötenspiel des Marsyas gelten kann. Jedenfalls sind die in der Schar der Männer vorkommenden Traurigen nicht als Bestrafte, sondern nur als solche zu betrachten, denen die Erinnerung an ihre Schicksale im leiblichen Leben die reine Freude ihres Fortlebens im Jenseits trübt. Damit haben wir den Grundunterschied der polygnotischen von der homerischen Auffassung der Unterwelt berührt. Während bei Homer das Schattenleben im Hades allen eine Last ist, und Achilleus lieber in der Oberwelt ein Taglöhner, als hier unten Beherrscher aller Toten sein möchte, führen Polygnots Bewohner der Unterwelt, soweit sie nicht schwere Frevel zu büßen haben, ein beschauliches, heiteres, idyllisches Leben; sie erfreuen sich ihrer Lieblingsunterhaltungen aus der Zeit ihres leiblichen Lebens, sie singen und spielen, und nur wenige, die auf besonders schmerzliche Erfahrungen zurückblicken, wie Thamyris, Hektor und Sarpedon, vielleicht auch Antilochos und Achilleus, können dieser trüben Erinnerungen auch im Jenseits nicht los werden. Es ist kein Zweifel, daß diese Auffassung des Lebens in der Unterwelt, die von der homerischen so grundverschieden ist, sich nur erklärt einerseits aus dem uralten, unhomerischen Volksglauben, daß die abgeschiedenen Seelen das irdische Leben in dem Zustand fortsetzen, in dem sie es verlassen haben, weshalb ihnen Speise und ihre Lieblingsgeräte mitgegeben werden, anderseits aus dem Mysterienglauben, der nach der Vorstellung des polygnotischen Zeitalters dem Menschen allein eine Gewähr dafür bietet, daß der Eingeweihte im Hades nicht wie die Uneingeweihten im Schlammpfuhl liegen, sondern mit den Göttern wohnen wird (Plato, Phaidon 69 C). So führen die Heroen und Heroinen in Polygnots Gemälde ein Leben, wie es die später geborenen Sterblichen durch die Teilnahme an den Weihen zu erlangen hoffen,*) und wenn wir daher für Polygnots Kunst auch schon die Fähigkeit voraussetzen dürften, eine bestimmte Beleuchtung zum Ausdruck zu bringen, so müßte die Mitte des Bildes in Übereinstimmung mit Aristophanes (Frösche V. 155) volle Tagesbeleuchtung, die Umgebung mit ihren bestraften Übel-

*) Nur bei den Trauernden unter den Heroen spielt vielleicht noch die homerische Vorstellung von dem freudelosen Leben der Schatten herein.

thätern und Uneingeweihten düsteres Dunkel zeigen. Es ist jedoch kaum denkbar, daß Polygnot schon solcher Beleuchtungskünste fähig gewesen ist. Sonst müßte man sich auch über das Bild der Einnahme Ilions das Düster der Nacht, grell durchleuchtet vom Brande der Stadt, ausgegossen denken, was jedenfalls für die polygnotische Kunst noch eine unausführbare Aufgabe war.

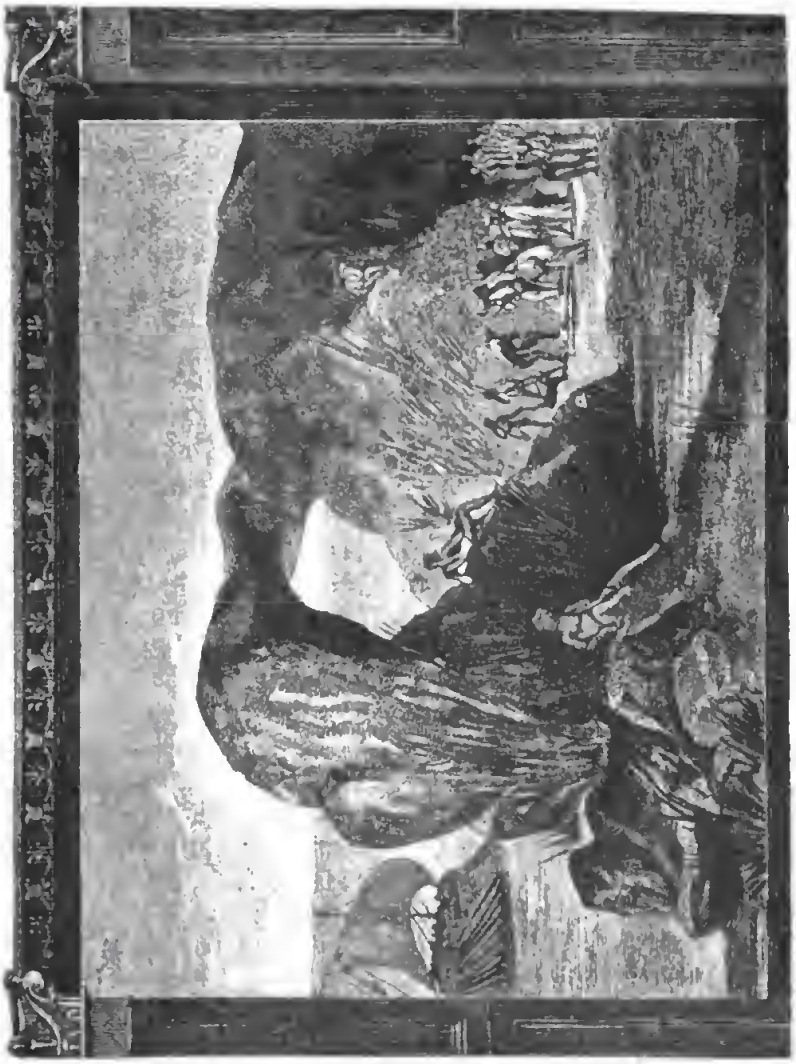
Daß Polygnot sich das Feld seiner Darstellung bei der Unterwelt nicht als einen Bergabhang, sondern im wesentlichen als eine hügelige Fläche gedacht hat, die nur im Hintergrund, wo Sisyphos den Stein bergan wälzt und wo Odysseus von der Grenze der Oberwelt herabschaut, wo Tityos angefesselt liegt und Oknos sein Seil flieht, durch einen steilen Bergwall gegen die Oberwelt abgegrenzt wird, geht schon daraus hervor, daß Orpheus nach Pausanias auf einem Hügel zu sitzen scheint. Das wäre doch nicht möglich, wenn der Grund des Bildes ein Bergabhang wäre. Die Mitte desselben bildet vielmehr der Hain der Persephone, eine Ebene mit verschiedenen Erhöhungen, auf deren einer Orpheus sitzt, während sich, wie gesagt, erst im Hintergrund ein Bergwall erhebt. Zu viele Andeutungen der Terrainverhältnisse darf man sich übrigens in den polygnotischen Gemälden nicht vorstellen, und überhaupt nicht mehr, als Andeutungen. Gewiß sind, nach Pausanias zu schließen, die Ufer des Acheron auch mehr angedeutet, als bestimmt abgegrenzt gewesen. Schon der Schilfbestand am vorderen Ufer verdeckte die bestimmte Grenzlinie. Am meisten Schwierigkeit macht die Wiederherstellung des Orts, wo Tantalos sich befindet, in der linken untersten Ecke. Doch läßt sich hier annehmen, daß das Wasser, in dem er steht, etwas tiefer als die benachbarten Trojaner anzusetzen ist, und daß der überhangende Fels zugleich die willkommene Trennung zwischen Tantalos und den Bewohnern des Hains der Persephone bildete, wie er anderseits nach oben zu die Tantalosscene von den Uneingeweihten trennt, die so hinter ihm erscheinen.

Rechts oben endlich in der äußersten Ecke haben wir uns die Räume der Unterwelt durch eine Linie abgegrenzt zu denken, hinter der die Gefährten des Odysseus mit ihren Opfertieren erscheinen.

Durch diese werden wir nun, nachdem wir die Plätze der einzelnen Figuren festgestellt haben und uns über die Örtlichkeit des Vorgangs klar geworden sind, am natürlichsten auf die Betrachtung der Komposition des Bildes von innen heraus übergeleitet. Als Lebende können sie nicht in der Unterwelt untergebracht gewesen sein. Sie könnten höchstens entweder in unmittelbarer Nähe des Odysseus oder über dem Randgebirge angesetzt werden. Aber ersteres verbietet in diesem Falle der weite Abstand, der sie

in der Beſchreibung des Pauſanias trennt, und in letzterem Falle macht die Unterbringung des Tityos und Oknos Schwierigkeiten. Prüfen wir aber die Angabe des Pauſanias über ihre Thätigkeit unbefangen und vergleichen ſie dann mit der Schilderung Homers, ſo ſind wir allerdings zunächſt verſucht, τὰ ἱερεῖα φέροντες bei Pauſanias zu überſetzen: „welche die Opfertiere bringen“. Das iſt aber aus verſchiedenen Gründen unzuläſſig. Einmal iſt der Ausdruck, vielleicht abſichtlich, unbeſtimmt, und Schubart, der den Sprachgebrauch des Pauſanias gründlich kannte, überſetzt daher auch vorſichtig „tragen“. Sodann aber hat Schöne in der anfangs erwähnten Abhandlung darauf aufmerkſam gemacht, daß, da Odyſſeus bereits das Schwert über die Grube hält, um die Schatten von dem Blute abzuhalten, die Widder ſchon geſchlachtet ſein müſſen, daß alſo die Gefährten die geſchlachteten Tiere *wegtragen*, um ſie dem Hades und der Perſephone zu opfern. Mit der Schilderung des Vorgangs bei Homer läßt ſich dieſe Auffaſſung wohl vereinigen, denn dort halten Eurylochos und Perimedes dem Odyſſeus die Tiere (11, 23 f.), bis er ſie getötet und ihr Blut in die Grube hat ſtrömen laſſen (V. 35 f.); dann, als die Schatten ſcharenweiſe zu ſeinem Totenopfer herankommen (V. 37 f.), befiehlt er den Gefährten, die daliegenden Widder abzuziehen und zu verbrennen und dabei den Hades und die Perſephone anzurufen (V. 44—47). Er thut dies auf den Rat der Kirke (10, 527 ff.), die ihm ſelber die beiden ſchwarzen Opfertiere, ein männliches und ein weibliches, geſchenkt (10, 571 f.), und es iſt dort aus allem ganz klar, 1) daß Odyſſeus nur das *Blut* der Tiere zu dem Totenopfer braucht, 2) daß die getöteten Tiere dem Hades und der Perſephone als Brandopfer dargebracht werden, 3) daß das letztere Opfer nicht von Odyſſeus ſelbſt, ſondern von den Gefährten, und ſomit nicht an der Pforte der Unterwelt, ſondern beim Schiff dargebracht wird. Denn Odyſſeus ſchickt mit ſeinem Befehl die Gefährten offenbar fort, um die Weisſagung des Teireſias ohne Zeugen zu vernehmen: es iſt auch von ihnen nun nicht mehr die Rede bis V. 636, wo er *allein* zum Schiffe kommt und nun den Gefährten den Befehl zum Aufbruch giebt. Es ſteht alſo nichts im Wege, dieſe in Polygnots Bild mit den toten Tieren von Odyſſeus weggehend zu denken, und demnach ganz außerhalb der Unterwelt in die äußerſte rechte Ecke zu verſetzen, wodurch ſich jener innere Widerſpruch zwiſchen dem Thun des Odyſſeus und ſeiner Gefährten aufhebt, der entſteht, wenn wir φέρειν mit „bringen“ überſetzen. Auch auf dem esquiliniſchen Wandgemälde (ſ. Abb. S. 55), das im ganzen für die Rekonſtruktion nicht zu verwenden iſt, finden ſich einzelne Züge, die offenbar aus älteren Vorbildern frei entnommen ſind; daß hier die Gefährten tote Tiere tragen, iſt ganz unverkennbar.

Die einzigen Lebenden auf dem Gemälde außer Odyſſeus ſind ſo glücklich dahin verſetzt, wohin ſie allein gehören, nämlich außerhalb der Grenzen des Hades, und nur Odyſſeus bleibt hart an der Pforte des Hades, die wir uns als eine höhlenartige



Eurynomos? Elpenor.
Gefährten. Odyſſ. Teireſias. Schatten.

Odyſſeus in der Unterwelt. Wandgemälde vom Esquilin in Rom.

Spalte in dem Randgebirge zu denken haben. Hier hält ſich der noch unbeſtattete Elpenor, der jüngſt verunglückte Gefährte des Odyſſeus, auf. Die Raumverhältniſſe zwingen uns, ihn ſitzend darzuſtellen, was auch das natürlichſte iſt, da ſeine Unterredung mit Odyſſeus in dem Moment, wo Teireſias vor die Grube

tritt, ſchon vorüber iſt. Dieſer muß natürlich ſtehend gedacht werden, dagegen Antikleia, Odyſſeus Mutter, jedenfalls ſitzend. Denn ſo erſcheint ſie bei Homer (11, 142), und bei Pauſanias „befindet ſie ſich“ auf einem Felſen hinter Teireſias, was doch auch kaum eine andere Auffaſſung als die des Sitzens zuläßt. So bildet ſie auch ein paſſenderes Gegenſtück zu dem ſitzenden Elpenor und dieſe vier Perſonen eine wohl abgeſchloſſene Gruppe in der Mitte der oberſten Stufe des Bildes, die ſich auch bei Pauſanias als ſolche erkennen läßt.

Steigen wir nun um eine Stufe herab, alſo perſpektiviſch gedacht um eine Stufe nach vorne, ſo begegnen wir der Gruppe des Theſeus und Peirithoos, der Hadesſtürmer, die ihren Frevel durch Feſſelung auf ihren Sitzen büßen mußten, bis ſie von Herakles befreit wurden. Hier ſind ſie natürlich nicht als Beſtrafte, ſondern als Verewigte zu betrachten. Ihre Thätigkeit iſt nicht klar. Theſeus hält zwei Schwerter, und Peirithoos blickt auf dieſe. Pauſanias vermutet, daß ihn ihr Anblick verdrieße, da ſie ſich ihnen bei ihren Abenteuern als unnütz erwieſen hätten. Das iſt wohl kaum richtig; ſie ſind wohl durch die Schwerter eben als Helden, und dadurch, daß Theſeus beide hält, als innige Freunde gekennzeichnet. Rechts reicht dieſe Gruppe bis hart an die große Frauengruppe des rechten Flügels hinan, links ſchließt ſich die bei Pauſanias ganz iſoliert erſcheinende Maira (44) auf ihrem Felſenſitz formal inſofern paſſend an, als ſie zu dem etwas tiefer als Theſeus ſitzenden Peirithoos in der Haltung ein geeignetes Gegenſtück bildet, ohne innerlich zu der Gruppe zu gehören.

Noch eine Stufe weiter dem Vordergrund zu treffen wir auf die Gruppe der knöchelſpielenden Töchter des Pandareos, Kameiro und Klytia, in denen Robert ſo treffend Beziehungen auf die Stifter des Bildes, die Knidier, erkannt hat. Wie ſchon oben angedeutet, kommen ſie neben Phokos und Jaſeus (39, 40), die Pauſanias ganz getrennt von ihnen behandelt, zu ſtehen und bilden mit ihnen zuſammen den eigentlichen Kern- und Mittelpunkt des Bildes. Die Übergabe des Ringes von Jaſeus an Phokos ſymboliſiert die Stiftung des Lesche durch Knidos; Jaſeus und die beiden Mädchen bedeuten die Stifter, Phokos den Empfänger der Stiftung. Pauſanias behauptet zwar, Jaſeus empfange den Ring von Phokos. Allein wer vermag bei einer ſolchen Übergabe zu entſcheiden, welches der Geber und welches der Empfänger iſt? Jedenfalls iſt der Ring das Symbol der Verbrüderung („das zarteſte Zeichen der Freundſchaft“, Goethe) und ſo iſt es immerhin auch möglich, daß Pauſanias richtig geſehen hat, und daß Phokos den Ring dem Jaſeus als Unterpfand gaſtlicher Aufnahme des Fremdlings übergiebt.

Die Gruppe dieſer vier Figuren iſt in ſich nicht geſchloſſen, und ſo konnte ihre Zuſammengehörigkeit Pauſanias wohl entgehen, aber ſie iſt, wie unſere Wiederherſtellung ungeſucht ergeben hat, von allen übrigen ſo iſoliert, daß es dem aufmerkſamen Beſchauer unwillkürlich auffallen muß, wie ſie ſich aus ihrer Umgebung heraushebt. Und doch iſt ſie nicht ſo ganz ohne Verbindung, daß dieſe Iſolierung unangenehm wirken würde, indem die Megara (23) der großen Frauengruppe in der rechten Hälfte ſich nicht dieſer, ſondern wie ihre Nachbarin Klymene (22) eben den Knöchelſpielerinnen zuwendet. So hat der Künſtler mit großem Geſchick ſeinen Zweck erreicht, ohne doch in der Vereinzelung zu weit zu gehen.

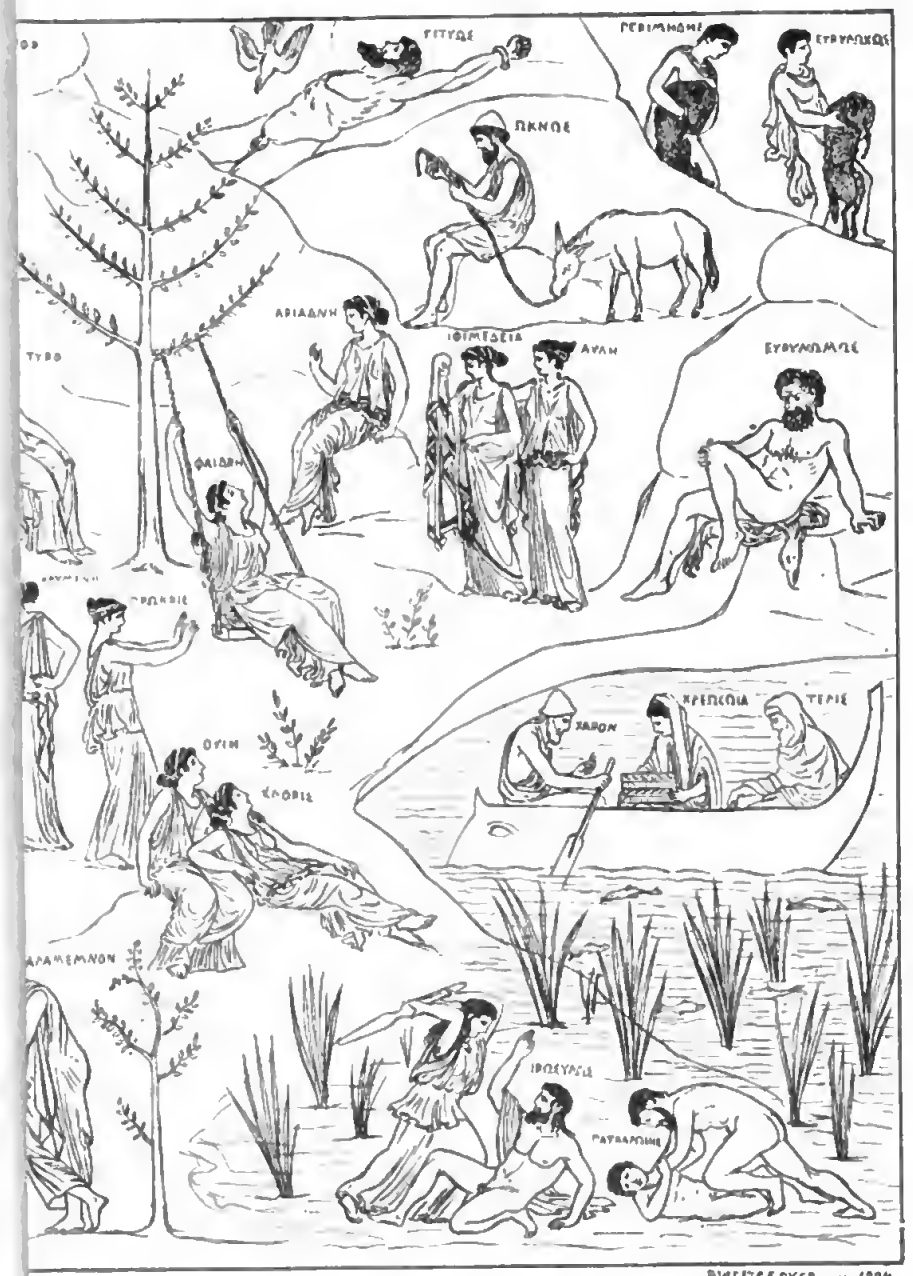
Nun folgt in der vierten Stufe, alſo ganz im Vordergrund des Bildes, eine Gruppe von Griechenhelden des trojaniſchen Kriegs (35—38), die offenbar ebenſo abſichtlich als Freunde des Odyſſeus vom Maler zuſammengeſtellt ſind, wie nachher ſeine Feinde unter den Griechen. Es ſind Achilleus, ganz vorn, ohne Zweifel ſitzend, etwas höher als er Patroklos und Antilochos einander gegenüberſtehend, und zwiſchen ihnen ſitzend, etwas höher als Achilleus und auf ihn blickend, Proteſilaos. Rechts iſt dieſe in ſich abgeſchloſſene Gruppe von vier Perſonen noch erweitert durch den bequem auf einen Stab geſtützten Agamemnon, deſſen Haltung ich nach einer Figur aus dem Parthenonfries wiedergegeben habe, und der den übrigen zuzuſprechen ſcheint. Dieſe Erweiterung der Gruppe auf der rechten Seite erfordert links ein Gegengewicht. Da trifft es ſich gut, daß für den von Pauſanias erſt ſpäter, nach Orpheus und Promedon, angeführten Schedios (47) kein anderer Platz übrig bleibt, als zwiſchen Orpheus und der Achilleusgruppe. So bildet Schedios einerſeits die Vermittlung zwiſchen der Gruppe der Griechenhelden und der Orpheusgruppe, anderſeits den Abſchluß der Griechengruppe nach links als Gegenſtück des Agamemnon, und es iſt eine feine Aufmerkſamkeit des Künſtlers gegen Delphi, daß er den Führer der Phoker im trojaniſchen Krieg, der dort eine ziemlich untergeordnete Rolle ſpielt, den erſten Helden beigeſellt, ja gerade dem „Hirten der Völker“ Agamemnon gegenüber geſtellt hat, wie entſprechend in der Iliupersis neben den Haupthelden in der Mittelgruppe der phokiſche Nationalheld Epeios zur Geltung kommt. Als Held iſt Schedios außerdem durch das Schwert, als einheimiſcher Held durch den Kranz aus Wegekraut, der charakteriſtiſchen Pflanze des Parnas, gekennzeichnet. Da ihn Pauſanias im Zuſammenhang der Orpheusgruppe erwähnt, ſo iſt ferner nicht unwahrſcheinlich, daß ihn Polygnot das Haupt dem Orpheus zuwenden ließ und ſo die Verbindung beider Gruppen noch enger geſtaltete. In dieſer Partie

des Bildes ergeben sich uns überhaupt die schönsten Gruppierungen durch kunstvolles Ineinandergreifen der Gruppen, worauf wir sogleich noch weiter zu sprechen kommen werden.

Während sich nämlich Pausanias von Patroklos anstatt nach links zu Schedios, vielmehr, unter völliger Verkennung des schönen Gruppenzusammenhangs im Vordergrund, wieder dem Mittel- und Hintergrund zu, also nach oben wendet (s. o.), ziehen wir es vor, die Gruppen, die den Vordergrund füllen und noch ein wenig in den Mittelgrund hinauf greifen, gleich hier im Zusammenhange zu betrachten. Da haben wir zuvörderst „auf einem Hügel“*) den Orpheus, unter einer Weide sitzend und die Leier spielend. Durch die Erhöhung, auf der er sitzt, greift er hinauf in den Mittelgrund, und der Maler erhält dadurch nicht nur Gelegenheit, nach oben zu den Raum bis zu der weiter hinten stehenden Griechengruppe passend zu füllen, ohne den Orpheus aus dem Vordergrund zu verdrängen, sondern er gewinnt auch noch Raum für weitere Figuren am Fuße des Hügels. Auf dem Hügel selbst bildet Orpheus, an den Weidenbaum gelehnt, mit dem an die andere Seite sich lehnenden und seinem Spiele lauschenden Promedon zunächst eine kleine Gruppe für sich. Aber diese kleine Gruppe bildet nur den Gipfel einer größeren, pyramidenförmigen, die sich durch das Hinzutreten der drei weiteren Figuren des Pelias, gerade unter ihr, des Schedios, rechts unter ihr und des Thamyris, links unter ihr, in freier, aber deutlicher und beabsichtigter Symmetrie aufbaut. Aber diese Gruppe bedarf, da Thamyris etwas höher sitzt, als der ihm rechts entsprechende Schedios steht, noch einer Ergänzung in ihrer linken unteren Ecke, und diese wird gewonnen durch den hier sitzenden Hektor. Allerdings ist dieser von der genannten Gruppe abgekehrt, da er zu der Gruppe der Trojaner gehört, aber diese greift eben in seiner Person mit ihrem Fuß kunstvoll in die vorhergehende herüber.

Die ebenfalls pyramidale Trojanergruppe setzt sich aus zwei ungleichen von vier und zwei Personen zusammen. Die größere, die Basis der Pyramide bildende, ist selbst wieder in der Form eines flacheren Giebels aufgebaut, indem die Mittelfigur des Memnon mit dem ihn begleitenden stehenden Äthiopenknaben, die beiden Eckfiguren, Hektor und Sarpedon, die gebeugt sitzen, überragt. Durch die kleinere darüber befindliche des Paris und

*) Dies ist gewiß nicht, wie Goethe an sich sinnreich annimmt, der Grabhügel der Eurydike, auf dem Orpheus als treuer Gatte seiner zweimal Verstorbenen ruht, denn Eurydike ist nicht in der Unterwelt bestattet. Der Hügel ist vielmehr nur ein Mittel, den Sänger über seine Umgebung zu erhöhen.



P. WEIZSÄCKER gez. 1894.

Tityos Perimedes Eurylochos

Oknos

Tyro Ariadne Iphimedeia Auge Eurynomos

Phaidra

Alymene Prokris

Thyia Chloris Charon Kleoboia Tellis

nemnon Tempelräuber Ruchloser Sohn

dier in Delphi.

Digitized by Google

der Penthesileia wird die Trojanergruppe zur Pyramidenform ausgebaut. Bildet so Paris den Gipfel der Trojanergruppe, Promedon mit dem Weidenbaum den der Orpheusgruppe und Hektor eine beiden Pyramiden gemeinschaftliche Ecke, so wachsen diese beiden deutlich erkennbaren Pyramiden zu einer großen gleichfalls gegiebelten Gesamtgruppe dadurch zusammen, daß die Lücke zwischen ihren beiden Gipfeln Paris und Promedon wiederum ausgefüllt ist durch die noch etwas höher hinausragende Gruppe des Marsyas und Olympos. Sind so schon äußerlich die zwei klaren Gruppen der Trojaner und des Orpheus mit Umgebung durch Einfügung der Marsyasgruppe zu einer größeren Einheit zusammengefaßt, so fehlt ihnen auch die innere Einheit nicht, wenn wir sehen, daß in Marsyas und Orpheus die im Kult zu Delphi vereinigte dionysische und apollinische Musik zur Darstellung kommt, und daß sich unter dem phrygischen Flötenspieler die Phryger (= Trojaner), unter dem hier rein griechisch aufgefaßten Orpheus die Griechen gruppieren. Ja, indem nun auch die untere Eckfigur der Orpheusgruppe, Schedios, zugleich die Eckfigur der weiteren Griechengruppe um Achilleus, in diesen Kreis hereingezogen wird, schließt sich die ganze Figurenmenge von Penthesileia bis Agamemnon zu einer in drei geschickt zusammengehaltene und doch wieder klar gesonderte Teile gegliederten Gesamtgruppe zusammen, in der wir einen feinen Rhythmus auf- und absteigender Linien, und zugleich einen ebenso feinen Rhythmus wechselnder Gefühle beobachten können. Gerade der Umstand, daß der enge Anschluß an die Angaben des Pausanias eine so kunstvoll und doch zugleich so natürlich angeordnete Gruppierung in diesem Teile des Gemäldes ergeben hat, ist mir die sicherste Gewähr für die im wesentlichen richtige Anordnung der Figuren.

Es ließe sich nun unschwer zeigen, daß diese giebelförmige Anordnung in Einzelgruppen und in der Zusammenziehung von Einzelgruppen zu größeren Gruppen das ganze Bild durchzieht, daß z. B. die Figuren von der linken und rechten unteren Ecke bis zu Phokos und Megara abermals eine flache, bis zu Odysseus hinauf eine spitze Pyramide bilden u. s. w. Doch würden wir mit Verfolgung dieser Beobachtung der weiteren Einzelbetrachtung vorgreifen; jeder Beschauer des Wiederherstellungsversuchs kann sich diese Beobachtung selbst weiter ausspinnen.

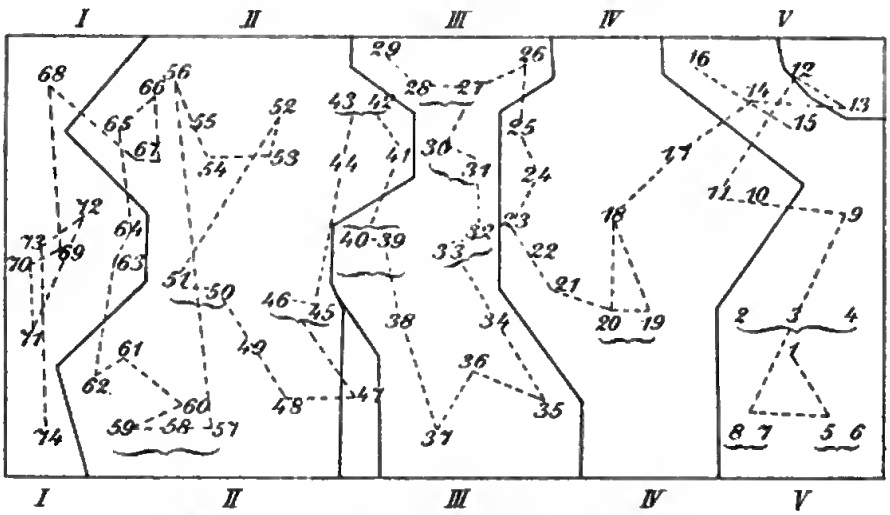
Nachdem wir so die Mitte und die linke untere Hälfte des Bildes kennen gelernt haben, kommen wir mit vorläufiger Übergehung der Büßer und Uneingeweihten auf dem linken Flügel zur linken obern Hälfte. Diese umfaßt im ganzen elf, und den Hund des Aktaion eingerechnet zwölf Figuren und zerfällt wieder in drei kleine Gruppen zu je vier Figuren. Die mittlere dieser drei Gruppen

bilden die vier Griechen, die der Maler, wie Pauſanias richtig bemerkt hat, als Feinde des Odyſſeus hier abſeits von deſſen Freunden dargeſtellt hat. Es ſind Palamedes und Therſites würfelſpielend, denen die beiden Aias zuſchauen. Rechts von ihnen ſehen wir die Gruppe des Jägers Aktaion (42) und ſeiner Mutter Autonoe (43), die zuſammen ein Hirſchkalb halten und auf einem Hirſchfell ſitzen, zu ihren Füßen einen Hund, und rechts unter ihnen Maira (41), die Mutter des Lokros, eine Gefährtin der Artemis, alſo wohl gleichfalls als Jägerin gedacht. Ihre Aufnahme in das Unterweltbild verdankt ſie wohl der Erinnerung des Malers an ihre Erwähnung in der Nekyia des Homer. Der homeriſche Jäger Orion iſt in dem delphiſchen Bild durch Aktaion erſetzt, wohl wegen der Verdienſte des delphiſchen Orakels um die Beſtattung ſeiner Überreſte, alſo um die Ruhe ſeiner Seele im Hades (ſ. die Bem. zu Nr 42). Auf der linken Seite der „Feinde des Odyſſeus“ entſprechen dieſen drei Figuren drei peloponneſiſche Jungfrauen, Kalliſto, auf einem Bärenfell (Andeutung ihrer Verwandlung, 65), Nomia (66) und Pero (67), mit der Mittelgruppe verbunden durch den etwas höher ſtehenden kalydoniſchen Jäger Meleager (56). Der Grund der Anbringung dieſer drei Frauen in dem Unterweltbild iſt nicht klar. Kalliſto iſt wohl als Jägerin in dieſen Kreis aufgenommen, von Nomia läßt ſich dies nicht feſtſtellen, und warum Pero gerade hier in der Geſellſchaft der Jäger und Jägerinnen auftritt, iſt nicht abzuſehen. Da die drei Frauen unmittelbar an dem Abhang ſitzen, wo Siſyphos ſeinen Stein wälzt, und ſie zu den ſpielenden Griechenhelden keinen Bezug haben, ſo habe ich ſie als teilnehmende Zuſchauerinnen der Pein des Siſyphos dargeſtellt, wodurch ein menſchlicher Zug in dieſe Scene kommt, der vielleicht von dem Künſtler beabſichtigt war. Pero ſteht überdies als Enkelin des Kretheus, eines Bruders des Siſyphos, zu dieſem in einem Verwandtſchaftsverhältnis.

Daß auch hier ſowohl die Einzelgruppen wohl aufgebaut ſind als auch die Geſamtgruppe ein harmoniſches und rhythmiſch bewegtes Bild giebt, brauche ich nicht weiter auszuführen.

Nachdem ſo die linke Hälfte des Bildes mit Ausſchluß des äußerſten linken Flügels in ihrem Aufbau feſtgeſtellt iſt, wenden wir uns der rechten Hälfte zu. Daß hier in dem unterſten Teil aus gutem Grund, weil wir uns nämlich hier den Schlammpfuhl der Unterwelt zu denken haben, zunächſt hinter d. h. rechts von Agamemnon keine menſchlichen Figuren angebracht ſein konnten, iſt ſchon angedeutet. Es bleibt alſo zunächſt der Raum über Agamemnon zwiſchen dem Ufer des Acheron und dem oberen Rand des Bildes für eine weitere Gruppe Abgeſchiedener zur Verfügung. Dieſen hat Po-

lygnot mit einer belebten Gruppe von elf Frauen ausgefüllt, die alle, mit Ausnahme von Thyia (20) und Auge (10) von Homer unter den von Odyſſeus geſehenen Frauen aufgeführt werden. Pauſanias hat auch von dieſer Gruppe durch den ungeſchickten Gang ſeiner Beſchreibung zwei losgeriſſen, Auge (10) und Iphimedeia (11), die ſicher zu derſelben gehören. Soll dieſe Frauengruppe nicht eine zuſammenhangsloſe Maſſe bilden, ſo muß ſie einen Mittelpunkt haben. Goethe findet den verbindenden Gedanken darin, daß es „unglückliche Gattinnen, teils durch eigene Leidenſchaft, teils durch fremde beſchädigt“ ſeien. Allein für Chloris nnd Thyia trifft dies nicht zu. Das ſchwerſte Rätſel giebt uns die Darſtellung



Schematiſche Darſtellung des Gangs der Beſchreibung.

der Phaidra auf, und gelingt es, dieſes zu löſen, ſo finden wir in ihr auch den geſuchten Mittelpunkt. Sie war nämlich dargeſtellt „mit dem übrigen Körper an einem Stricke (σειρά) ſchwebend, und ſich mit beiden Händen an dem Stricke haltend; dieſe Darſtellung, obſchon anſtändiger ausgeführt, deutet doch die Todesart der Phaidra an“. So überſetzt Schubart. Phaidra hatte ſich nämlich erhängt. Hätte nun ſchon an ſich die Darſtellung der an einem Stricke hangenden Phaidra trotz aller Milderung durch die den Strick haltenden Hände etwas ungemein Abſtoßendes, ſo verrät auch der gewundene Ausdruck des Pauſanias, daß es ſich nur um eine Andeutung, nicht um eine förmliche Darſtellung ihrer Todesart handeln kann. Davor bewahrte den Polygnot ſein feiner Künſtlerſinn; hat er ja doch auch Kalliſto nicht als Bärin, Aktaion nicht als Hirſch dargeſtellt, ſondern ihre Todesart nur durch die untergelegten Tierfelle, ſowie durch den Hund

angedeutet. Robert hat nun, ſo überraſchend ſeine Auffaſſung im erſten Augenblick iſt, gewiß richtig erkannt, daß Phaidra auf einem Seile ſchaukelnd dargeſtellt war; und der Wortlaut des Pauſanias, weit entfernt, dieſe Auffaſſung zu verbieten, fordert ſie ſogar geradezu. Denn am Seile hangend würde griechiſch lauten müſſen *ἐκ σειρᾶς κρεμαμένη*, Pauſanias ſagt aber *ἐν σειρᾷ αἰωρουμένη*, was nur heißen kann: auf einem Seile ſchwebend; ſo erklärt ſich auch die Haltung der beiden Hände am Seile ganz von ſelber. Die ſchaukelnde Phaidra aber bildet einen vorzüglichen Mittelpunkt der beſchaulichen Frauengruppe. Ariadne, rechts über ihr auf einem Felſen ſitzend, ſchaut auf die Schweſter. Unter dieſer, alſo vor ihr ſitzt die delphiſche Ortsnymphe Thyia und auf ihrem Schoße Chloris, beide offenbar ebenfalls zuſchauend. Neben ihnen ſteht Prokris, des Erechtheus Tochter, welche man ſich mit Robert paſſend damit beſchäftigt denken mag, die Schaukel der Phaidra in Bewegung zu ſetzen. Nach ihr, d. h. neben ihr und ein wenig höher als ſie, folgt Klymene (22), die von ihr verdrängte erſte Gattin des Kephalos. Sie wendet ihrer Nebenbuhlerin den Rücken. Durch dieſen feinen Zug gewinnt der Künſtler die Möglichkeit, die große Frauengruppe mit der freundlichen Gruppe der Knöchelſpielerinnen im Centrum des Bildes, der wir nun ganz nahe gekommen ſind, ſeeliſch zu verbinden. Denn indem nun Klymene und neben ihr, „noch weiter einwärts" Megara, die unglückliche erſte Gemahlin des Herakles (23), der übrigen Frauengruppe den Rücken kehren, kommen ſie in eine ungezwungene Beziehung zu den beiden jugendlichen Knöchelſpielerinnen; beide in ihrer Ehe unglücklich, Megara auch noch durch den wahnſinnigen Herakles der Kinder beraubt, eignen ſich vorzüglich als teilnehmende Zuſchauerinnen der früh verwaiſten Töchter des Pandareos, in deren harmloſem Spiel ſie eine Ablenkung von ihren eigenen traurigen Erinnerungen finden.

Über ihnen ſchließen Tyro und Eriphyle, beide wieder dem Spiel der Phaidra zugewandt, die Frauengruppe links oben, Tyro als Gegenſtück zu Ariadne, ab, während nach links hin Tyro auch wieder ein Gegenbild zu der in entgegengeſetzter Richtung ſitzenden Maira bildet. Rechts von Ariadne ſtehen noch, etwas tiefer als ſie, und etwas abſeits, aber doch noch als Zuſchauerinnen Auge und Iphimedeia. Daß ſie mit der übrigen Gruppe etwas locker zuſammenhangen, mag den Pauſanias veranlaßt haben, ſie in ſeiner Beſchreibung ganz abgeſondert von den andern zu erwähnen, da dieſe hier in der Richtung von unten nach oben ſich bewegt. In der Mitte iſt die Phaidragruppe überragt von dem Baum, an deſſen Zweigen die Schaukel befeſtigt iſt, und der noch dem weiteren Zwecke dient, die Lücke über dieſer Frauengruppe zu füllen, die ſonſt nur den kahlen Felſen zeigen würde, hinter dem der untere Teil des Tityos verſchwindet.

Ich habe es bisher unterlassen, die Plätze des Tityos, Oknos und Eurynomos näher zu bestimmen. Jetzt, nachdem auch die Frauengruppe in der rechten Bildhälfte ihre Unterkunft gefunden hat, der Nachen des Charon ohnedies festgestellt ist, und die rechte obere Ecke, wie wir gesehen haben, einen kleinen Ausblick in die Oberwelt gewährt, durch den Eurylochos und Perimedes sichtbar werden — jetzt können auch jene drei Figuren und zwar wieder in völliger Übereinstimmung mit Pausanias fest untergebracht werden.

Eurynomos (9), der fleischfressende Dämon, sitzt über dem Schiffe des Charon, also am jenseitigen felsigen Ufer des Acheron, auf einem Geierbalg, der die Aasgier des Dämons versinnbildlicht. Er schaut auf die eben landende Gruppe des Tellis und der Kleoboia, der Eingeweihten, denen er nichts anhaben kann. Ich habe ihm eine ähnliche Haltung gegeben, wie sie jene Riesengestalt am Eingang der Unterwelt auf dem esquilinischen Wandgemälde zeigt, weil ich vermute, daß diese eben auch den Eurynomos darstellt.

Auf Eurynomos folgen bei Pausanias Auge und Iphimedeia, die, wie wir gesehen haben, zu der Frauengruppe gehören, dann „noch höher als die Aufgezählten" Eurylochos und Perimedes, als deren Platz wir die Ecke des Bildes erkannt haben. Da Pausanias nicht bloß sagt „über den beiden Frauen", so begreift seine Ortsbestimmung auch noch den Eurynomos mit ein, und wenn nun in meinem Bild zwischen Iphimedeia und die Gefährten des Odysseus noch die Eselin des Oknos sich einschiebt, so könnte es zunächst befremden, daß Pausanias nicht diese zuerst erwähnt. Allein es ist klar, daß er dadurch offenbar von der Ecke des Bildes abgelenkt worden und in Gefahr gewesen wäre, diese ganz zu übergehen. Da er mit der Eselin allein nichts anfangen konnte, übergeht er diese zunächst und macht zuerst die Ecke ab, und deswegen sagt er auch nicht bloß „über Iphimedeia", sondern „über den Aufgezählten", was doch deutlich eine Mehrheit, also auch den Eurynomos in sich schließt.

„Nach den Gefährten des Odysseus" erwähnt er dann den Oknos, den Mann gedankenloser Arbeit, der nicht gewahr wird, daß seine hinter ihm stehende Eselin das Werk seiner Hände fortwährend zunichte macht, und nach diesem ohne Ortsbezeichnung den Tityos. Da wir nun gesehen haben, daß über der Frauengruppe noch Raum für eine lang hingestreckte Figur übrig bleibt, und Pausanias nach Erwähnung des Tityos wieder auf Oknos zurückgreift, um als nächste Figur bei ihm die Ariadne zu nennen, mit der er zu der Frauengruppe kommt, so kann Tityos nur an der von mir angenommenen Stelle angesetzt werden. Und wenn die Erklärer mit Recht Wert darauf legen, daß die Büßer in die vier Ecken des Bildes verteilt sind, so wird der Platz des Tityos

auch dieſer Forderung gerecht, indem er ſich hier in der That in einem Winkel der Unterwelt befindet. Ich hatte anfangs verſucht, Eurylochos und Perimedes, um ſie näher zu Odyſſeus zu bringen, an Stelle des Tityos und dieſen in die Ecke des ganzen Bildes zu verſetzen. Allein dann wäre es rein unerklärlich, warum Pauſanias ſagt, „über den Aufgezählten“ und warum er dann nach Iphimedeia nicht gleich den Oknos erwähnt, auf den er dann doch zuerſt geſtoßen wäre. Meine jetzige Anordnung aber ſteht mit dem Gang ſeiner Beſchreibung in vollkommenem Einklang: Eurynomos, Auge, Iphimedeia, über den Aufgezählten Perimedes und Eurylochos, dann Oknos, Tityos, wieder Oknos, Ariadne u. ſ. f.

Die Anordnung der Geſtalten und Gruppen auf dem rechten Flügel des Bildes wäre ſomit feſtgeſtellt. Über den Acheron führt Charon die Kleoboia und den Tellis unmittelbar zu dem Geſtade, an dem ſie in den Kreis der Heroinen und Heroen eintreten können. Unter dem Nachen iſt dasjenige Ufer dargeſtellt, an dem Frevler gegen die heiligſten Geſetze der Götter- und Elternverehrung im Schlammpfuhl die gebührenden Strafen erleiden, über dem Nachen auf felſigem Geſtade der Verweſungsdämon und noch höher der zu ewig vergeblicher Arbeit verdammte Oknos und der Rieſe Tityos, der an der Göttin Leto ſich zu vergehen gewagt. Wie nun hier auf dem rechten Flügel zu beiden Seiten des Hadeseingangs beſtrafte Frevler und Thoren das Hauptbild umrahmen, ebenſo auch auf dem linken. In den beiden Ecken ſind es Frevler aus der Heroenwelt, die für ihre Hybris, ihren Übermut gegen die Götter, büßen, und zwiſchen ihnen eine Gruppe von Thoren, von gewöhnlichen Sterblichen, die leichtſinnigerweiſe die ſchönſte Beruhigung des Lebens aus den Myſterien zu ſchöpfen verſchmäht haben, und die darum zu dem ewig ruheloſen Bemühen des fruchtloſen Waſſerſchöpfens verdammt ſind, wie ſonſt die Danaiden. Ungezwungen laſſen ſich dieſe ſechs noch übrigen namenloſen Figuren um das Faß her anordnen, und deutlich ſondern auch ſie ſich, wie die Büßer auf dem rechten Flügel, von den Gruppen des Hauptbilds, ſo daß dieſes ſich wirkungsvoll aus dem düſteren Rahmen der Seitenflügel heraushebt.

Nachdem ich hiemit auch im zweiten Bilde der Lesche meine Aufgabe überzeugend gelöſt und gezeigt zu haben glaube, daß ſich bei dem von mir angenommenen Format der Bilder nicht nur eine befriedigende, ſondern eine wirkungsvollere Gruppierung der vielen Figuren erzielen läßt, und daß dadurch eine größere Einheitlichkeit in dieſe Bilder hineinkommt, als bei den bisherigen Wiederherſtellungsverſuchen, kann ich es, als außerhalb meiner Aufgabe liegend, und weil dies ſchon von anderen in trefflicher

Weiſe geſchehen iſt, unterlaſſen, auch noch von dem Ausdruck der Empfindungen bei Polygnot, von dem Verhältnis der polygnotiſchen Kunſt zu der des Phidias, von den mancherlei Anklängen an Polygnot zu reden, die ſich namentlich in der Gruppierung und im Ausdruck der Parthenonſkulpturen finden. Dagegen möchte ich nochmals ausdrücklich betonen, daß es mir in meiner Zeichnung nur darauf ankam, eine Vorſtellung von der Kompoſition der Bilder zu geben, nicht darauf, auch den Stil des Polygnot zu treffen, wiewohl ich bemüht war, namentlich Stellungs- und Bewegungsmotive ſo zu wählen, wie ſie vorausſichtlich ſchon dem Polygnot zuzutrauen ſind, der aufgeſtützte Fuß, die ums Knie geſchlungenen Hände u. a. m.

Nicht erſparen aber kann ich dem freundlichen Leſer die Mühe, mir noch zu einer kurzen Vergleichung der beiden Bilder untereinander zu folgen, die uns wenigſtens in den einander zugekehrten Hälften eine bewußte und berechnete Gegenüberſtellung von Figuren und Gruppen erkennen läßt, welche eine ungleich größere Wirkung thut, wenn dieſelben, wie ich annehme, nicht einander gegenüber, ſondern neben einander ſtanden. Zwar finden wir im Unterweltbild im ganzen eine lockere Gruppierung, wie es denn auch einige Figuren weniger enthält, aber dennoch läßt ſich eine ähnliche Geſamteinteilung, wie die der Iliuperſis, nicht verkennen. Bei dieſer konnten wir deutlich eine Fünfteilung in eine Mittelgruppe, zwei große Seitengruppen und zwei ſchmale Flügelgruppen beobachten. Dieſelbe Fünfteilung begegnet uns auch in dem Unterweltbild, nur tritt ſie nicht ſo ſcharf hervor, weil ſich in dieſem Bild auch eine Zweiteilung zwiſchen der oberen und unteren Hälfte bemerklich macht, die dem Ganzen ſehr zum Vorteil gereicht, da dadurch das Verſchwimmen der großen Figurenmenge zu einer weniger leicht überſichtlichen Maſſe glücklich vermieden iſt, eine Gefahr, die um ſo näher lag, als die Fünfteilung des Bildes in der Breitenrichtung nicht ſo augenfällig iſt, wie im erſten Bilde, ſondern hier ſich überhaupt mehr Einzelgruppen finden als dort. S. das Schema S. 61.

Die Mittelgruppe des Unterweltbilds (III) zeigt in der oberſten Stufe Odyſſeus und Teireſias, eingerahmt und abgeſchloſſen durch Elpenor und Antikleia, dann folgt eine ſtarke Einziehung der Seitenlinien, indem die nächſte Stufe nur Theſeus und Peirithoos umfaßt; jetzt erbreitert ſie ſich wieder in der dritten Stufe von Jaſens bis Kameiro, und noch mehr in der unterſten Stufe von Schedios bis Agamemnon, wo Schedios (47) zugleich die Verbindung mit der linken Seitengruppe (II) herſtellt.

Dieſe umfaßt in der unteren Hälfte die Orpheusgruppe und

die Trojanergruppe, nebſt Marſyas und Olympos, in der obern Hälfte die Feinde des Odyſſeus, die Jägergruppe rechts und die Nymphengruppe links davon nebſt Meleager, die durch die Teilnahme dieſer Frauen am Schickſal des Siſyphos mit dem linken Seitenflügel verknüpft iſt. In der Mitte zwiſchen oben und unten iſt auch dieſe Seitengruppe links ſtark eingezogen. Dadurch wird im linken Seitenflügel (I) für die ausgedehntere Mittelgruppe der Uneingeweihten der nötige Raum gewonnen, während derſelbe oben und unten nur je eine Figur, Siſyphos und Tantalos, mit verhältnismäßig wenig Raumaufwand enthält.

Gerade umgekehrt greift auf der anderen Hälfte die rechte Seitengruppe etwas über die Mitte ſo ſtark in den rechten Seitenflügel (V) hinaus, daß dieſer hier nur für die eine Geſtalt des Eurynomos Raum übrig hat, während die übrigen Figuren dieſes Flügels über und unter Eurynomos die rechte Seitengruppe oben mit Oknos und Tityos, unten mit Charons Nachen und den Büßern im Sumpfe umrahmen, ſo daß unten dieſe und oben Tityos bis nahe an die Mittelgruppe heranreichen. Mit veranlaßt iſt dieſe Ausdehnung des rechten Flügels durch die Notwendigkeit, in der Ecke rechts oben noch einen Ausblick in die Oberwelt zu gewähren.

Die rechte Seitengruppe endlich (IV), die ein etwas ſchwaches Gegengewicht gegen die linke bildet, zeigt uns die um Phaidra verſammelte Schar der Frauen, die Goethe unter der Bezeichnung der unglücklich Liebenden zuſammenfaßt. Einigermaßen verſtärkt wird dieſes Gegengewicht durch das Hinübergreifen der Auge und Iphimedeia in den rechten Flügel und durch die oben berührte gemütliche Verbindung der Klymene und Megara mit den ganz nahe gerückten Pandareostöchtern der Mittelgruppe.

Stellen wir nun beide Gemälde neben einander, ſo wird man bei der großen Länge, die ſie mit einander und mit der Thür zuſammen einnehmen, von vornherein nicht erwarten, daß zwiſchen der linken Hälfte des linken und der rechten Hälfte des rechten Bildes noch irgendwelche Entſprechung ſtattfinden werde. Um ſo augenfälliger und ungezwungener aber ſtellt ſich eine ſolche zwiſchen den beiden inneren Hälften heraus.

In der Mitte des linken Bildrands des Iliuperſis ſteht das Schiff des Menelaos, am entſprechenden Platz im Unterweltbild der Nachen des Charon; darunter: dort das Meer, hier der Schlamm des Acheron, darüber: dort Diener des Menelaos, hier des Odyſſeus. Es folgt in der Iliuperſis die große Frauengruppe von Befreiten und Gefangenen um Helena, hier eine ganz ähnliche Gruppe von heiteren und trauernden Frauen. Das kann doch kein Zufall ſein! Aber es würde nicht zur Geltung kommen,

wenn die Bilder einander gegenüberstünden, da man dann immer bei Betrachtung des einen Bildes dem andern den Rücken kehren würde.

Aber die berechnete Gegenüberstellung sich entsprechender Gestalten läßt sich ohne Zwang noch weiter verfolgen. Dort, in der Iliupersis, ist mit Rücksicht auf die Örtlichkeit der Lesche Neoptolemos, hier aus dem gleichen Grund Phokos und Iaseus, Klytie und Kameiro in die Mitte gerückt. Dort ist nahe der Mitte in bedeutungsvoller Haltung bei einem Hauptakt des Bildes Odysseus, hier an ähnlicher wichtiger Stelle, als die Hauptperson, die eigentlich die Vorführung des ganzen Bildes motiviert, derselbe Held, dort Akamas und Polypoites, die Söhne des Theseus und Peirithoos, hier an nahezu entsprechender Stelle ihre Väter. Hiemit hören die ungezwungenen Entsprechungen auf, sie sind am stärksten und unverkennbarsten dort, wo die Bilder einander am nächsten sind, und werden schwächer und unbestimmter, je weiter sich der Beschauer des einen Bildes von dem andern entfernt. Diese Beobachtung scheint mir einer der stärksten Beweisgründe für das Nebeneinander der Bilder zu sein. Und eine wesentliche Erleichterung dieser Beobachtung war es weiterhin für den Beschauer, wenn die Bilder nicht die gewöhnlich angenommene unverhältnismäßige Längenausdehnung hatten. Denn selbst wenn bei dieser ihre Nebeneinanderstellung noch möglich gewesen wäre, hätte man bei der Weite der Entfernung die beabsichtigten Entsprechungen nicht mehr wahrnehmen können. Sprechen also diese neben andern zu Anfang erwähnten Erwägungen für das Nebeneinander der Bilder, so wird dieses anderseits ermöglicht durch unsere Verkürzung der Breite und entsprechende Erhöhung der Bilder. So wird sich, hoffe ich, kein Leser, dem nicht frühere Untersuchungen über diesen Gegenstand den unbefangenen Blick getrübt haben, der Thatsache verschließen können, daß die hier vorgetragene Anordnung der Bilder in der Lesche zu Delphi dem wahren Thatbestand näher kommt als alle früheren.

Denn, um noch einmal alles kurz zusammenzufassen, 1) daß die örtlichen Verhältnisse ein anderes Format der Bilder erfordern, als gewöhnlich angenommen wird, dürfte nun durch äußere und innere Gründe zur Genüge gesichert sein.

2) Daß dieses Format sich zur Befolgung der Kompositionsweise der sogenannten polygnotischen Vasen besser eignet, als das langgestreckte, lehrt der Augenschein.

3) Daß dieses Format den elementarsten künstlerischen Grundsätzen besser entspricht, als das langgestreckte, bedarf keines Beweises.

4) Daß die Bilder bei diesem Format einheitlicher und eher als geschlossene Kunstwerke wirken, zeigen die beiden Zeichnungen.

5) Daß die Bilder nebeneinander ſowohl aus der Ferne, als aus der Nähe zu beſſerer Wirkung kommen, ſowohl jedes für ſich hinſichtlich der Beleuchtung, als auch in ihrer Beziehung auf einander, iſt von ſelbſt einleuchtend; daß man bei ihrer Gegenüberſtellung nie beide zugleich betrachten könnte, wäre bei den zwiſchen beiden vorhandenen Beziehungen ein unverzeihlicher Mißgriff.

6) Daß die Reihenfolge der Beſchreibung des Pauſanias ſich mit meiner Wiederherſtellung ungezwungen und vollkommen deckt, habe ich bewieſen und kann an den ſchematiſchen Zeichnungen jeder Leſer nachprüfen. Selbſt bei Roberts Wiederherſtellung, die unter allen bisherigen die Reihenfolge des Pauſanias am ſorgfältigſten berückſichtigt, iſt vollkommene Übereinſtimmung mit ihr noch nicht erzielt.

7) Daß endlich alle Beziehungen, die Robert ſo feinſinnig zwiſchen einzelnen Figuren und Figurengruppen in jedem der beiden Bilder entdeckt hat, auch bei meiner Wiederherſtellung gewahrt ſind, ja zum Teil noch beſſer zur Geltung kommen, iſt ebenſo ein glänzender Beweis für die Richtigkeit ſeiner Beobachtungen, als eine kräftige Stütze für die der meinigen.

Ich kann daher dieſe Arbeit nicht ſchließen ohne das Geſtändnis, daß es mir ohne Roberts Vorgang nicht möglich geweſen wäre, ſie auszuführen, und daß ich ſeinen vortrefflichen Unterſuchungen die Anregung zu meinem Wiederherſtellungsverſuch verdanke, und darum auch nicht ohne den wiederholten Ausdruck des wärmſten Dankes für die Förderung, die das vorliegende Problem durch ſeine grundlegende Behandlung erfahren hat. Sollte es mir gelungen ſein, auf ſeinen Schultern ſtehend dieſes reizende Problem ſeiner endgültigen Löſung noch näher geführt zu haben, ſo wäre dies der ſchönſte Lohn für meine beſonders durch die Kompoſition und Ausführung der Bilder ungewöhnlich mühevolle Arbeit. Wer ſich eingehender mit dieſen polygnotiſchen Gemälden beſchäftigen will, wird auch nach meinen Ausführungen, die ſich auf die Kompoſition der Bilder beſchränken, für die Einzelerklärung ſich an Roberts beide Winckelmannsprogramme halten müſſen, die auf lange hinaus für dieſen Zweck das Grundbuch bilden werden.

Digitized by Google

FA3725.3.7
Polygnots Gemalde in der Lesche der
Fine Arts Library
BBH2393
3 2044 034 650 374

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

FA 3725.3.7

DATE	ISSUED TO
07 31 7	260 56 4702
	NEH FELLOW
	BETTIE L FORTE